Künstler

Monographien



Andrea del Sarto

von

Fritz Knapp

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

XC

Andrea del Sarto

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907

Andrea del Sarto

Von

Fritz Knapp

Mit 122 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1907

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Abb. 1. Andrea del Sarto. Selbstporträt. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 12.)

Andrea del Sarto.

Zeiten haben wie Menschen ihre Schicksale. Auch da geht das Große dahin. Die großen Zeiten von Florenz nahten ihrem Ende. Die Aufgaben, die dort der Kunst gestellt, waren gelöst. Die Formbildung hatte ihre höchste Vollendung gefunden, in Leonardo da Vinci hatte sie sich ausgereift, in Michelangelo ausgelebt. Eine Erweiterung des Kompositionsgedankens schien über jenen hinaus unmöglich und eine Steigerung der plastischen Formvorstellung ist über den letzten Titanen großer Plastik undenkbar. Die Form und ihr plastischer Gehalt sind es immer und immer wieder gewesen, die in Toskanas sonnendurchstrahlten Gefilden zu künstlerischer Bildung gelangten. Wer dort dachte je ernstlich an die Farbe? Greifbare Rundung in sorgsamster Modellierung allein war dem Künstlerherzen erschlossen. Die Hand des Bildners nur schien zu fühlen, das Auge des Malers blind zu sein. Wo die Intensität des Fühlens dies unbewußte Herauswachsen der Formvorstellungen aus eigner Lebensempfindung erzeugte, war dem schauenden Auge der Glanz der Oberfläche, das Leuchten der Farbe gleichgültig. Man dachte nicht an die Wahrheit, nicht an die Schönheit der farbigen Erscheinung. Das Kolorit galt nur als Anstrich der modellierten Form, war ein notwendiges Übel und die Unlust hatte es nicht von Konvention und Schema gelöst. Uns heutzutage ist das schier undenkbar, uns, denen der farbige Schein alles ist, die wir dagegen schwer nur in das Wesen der Form einzudringen vermögen. Aber wir werden darum den Künstler, der nun doch noch in Florenz die Farbe in ihrem künstlerischen Werte erfaßte, besondere Beachtung zuwenden. Andrea del Sarto ist es gewesen, der damit noch einen Schritt über Leonardo und Michelangelo hinaus in das Reich der Farbe wagte. Und er hat es zu einer Zeit getan, als sich die Schaffensenergien in Toskana abgebraucht zu haben schienen, als die Kunst anfing, oberflächlich und matt zu werden. Zu Beginn des Cinquecento war nicht mehr die tatenlustige, selbstbewußte Zeit höchsten Strebens. Das gewaltige Ringen hatte nachgelassen und Kunst war im Geiste der Hochrenaissance aus dem rauhen, arbeitsamen Streben nach Wahrheit in die verlockenden Gefilde der genußspendenden Schönheit hinübergewandert. Ein weiches Sichauflösen, ein gelassenes Schwelgen in Schönheiten war das künstlerische Begehren geworden. Das selbstbewußte Ichgefühl, welches in herber Energie nach Ausdruck der eigenen Persönlichkeit gerungen, war zurückgetreten und ein fast melancholisches Verzichtleisten auf eigne Individualität drang hervor, zeitigte schließlich den Manierismus, die Verherrlichung und Nacheiferung der Manier eines großen Geistes, des Michelangelo.

Auch dem Andrea del Sarto haftet schon etwas von den Schwächen der neuen Zeit an. Vasari spricht von seiner „timidità“-Ängstlichkeit und meint: „Hätte er mehr Leidenschaftlichkeit und Selbstbewußtsein besessen, so würde er zu den größten Künstlern zählen.“ Das kommt auch oft genug in der mangelhaften Energie seiner Ausdrucksmittel und dem Fehlen einer charaktervollen, seelischen Durchbildung seiner Gestalten zum Ausdruck. Er ist keiner jener großen Vorkämpfer zur Hochrenaissance, die aus quattrocentistischer Strenge

und Kleinlichkeit sich emporgerungen haben zu cinquecentistischer Läuterung und Monumentalität. Er ist als Cinquecentist geboren, wie auch Raffael, und hat die Güter der Großen geerbt. Aber er hat sie gleich Raffael in höchstem Sinne verwendet als Grundlagen zu einer eignen Kunst. In mancher Beziehung — besonders in rein künstlerischer Hinsicht — ist er fast origineller und erfinderischer gewesen. Bei Raffael finden wir nichts, wozu die Ansätze nicht schon in seinen Vorbildern vollkommen vorhanden waren. Andrea bildet sich, und zwar mit der Konsequenz und Bewußtheit des Florentiners, eine



Abb. 2. Porträt der Lucrezia del Fede, der Frau des Künstlers. Madrid, Prado.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 12.)

eigne neue Kunstauffassung, d. h. er sucht mit äußerster Energie in das Reich der Farben einzudringen. Zuerst erfaßt er den schönen, schillernden Schein in seiner lustigen Buntheit, dann erkennt er die Werte des Lichtes und der Helldunkelwirkungen im Verhältnis zu den Farben, schließlich jedoch ringt er sich zu einer Klarheit der farbigen Vorstellung durch, die ohnegleichen ist in Italien, wenigstens in Florenz.

Darin ist er der beste Schüler Michelangelos, der einzige, der ihn ganz verstanden und seine Größe individuell umzuprägen vermochte und er erhebt sich zu einer Michelangelo verwandten Größe. In den Werken seiner letzten Jahre, die unbedingt seine Höhe ausmachen, weiß er so wunderbar Farbe und Licht, Körperform und Bildraum mit Überwindung aller

linearen Härten ineinander zu verschmelzen, daß man ihn als einen der größten Maler bezeichnen möchte, wenn eben nicht eine gewisse Leere des geistigen Inhaltes den Wert herabdrückte. Wenn Michelangelo der plastischen Form zum ersten Male in der Kunst räumliche Fülle und körperliche Schwere gegeben, so gelang es Andrea, der Form volle



Abb. 3. Bekleidung der Aussätzigen. Florenz, Vorhof der Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 20.)

Farbigkeit zu verleihen, oder anders gesagt, plastische Farbkörper zu schaffen, wonach nichts mehr von althergebrachter Linienführung oder Schattenmodellierung zu finden ist, sondern Licht, Schatten, Luft, Farbe, Ton verquickt sind zu sinnlicher Körperlichkeit. Denn sinnlich und realistisch ist seine Kunst, nichts weniger denn geistig-symbolisch oder idealistisch.



Abb. 4. Bestrafung der Spieler. Florenz, Vorhof der Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 21.)

„Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der größten Entdecker auf dem Gebiete der Kunstmittel.“ „Als Farbenkomponist so gewaltig wie Michelangelo in der Figurenkomposition; und als solcher will er gewürdigt sein,“ hat ihn Jakob Burckhardt im Cicerone genannt. Er hat in der Tat als der bedeutendste Kolorist zu gelten, der je in Florenz gelebt. Er zuerst vielleicht in der Geschichte der Malerei wird sich zugleich der Harmonie der Farben, des Zusammenklanges der Komplementärfarben bewußt und so vermochte er sich eine sichere individuelle Farbenskala zu schaffen.

Was ihm fehlte und warum er nicht zu den Größten gezählt werden kann, ist jener hohe Grad von edlem Menschentum und innerer Leidenschaftlichkeit, die gepaart mit starkem Kunstempfinden das Genie und seine packende Gewalt ausmachen. Wir haben in seinen Werken nicht mehr jenes überwältigende Gefühl von der Bedingtheit des Künst-



Abb. 5. Heilung der Besessenen. Florenz, Vorhof der Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 23.)

lerischen im Menschlichen, und seine Schöpfungen erscheinen nicht herausgerungen aus tiefster Seele, nicht als ein unbedingtes Muß, wo der wilde Ausbruch einer leidenschaftlichen Seele herausquillt wie ein rauschender Überschuß an menschlichem Denken und Fühlen: wo aber zugleich in der ordnenden Gewalt des Künstlers die Herrschaft über seine eigne Leidenschaft, das Göttliche offenbar wird. Das Menschliche tritt bei ihm zurück, er war durch und durch Künstler. Ihm galt durchaus das Motto: l'art pour l'art und bei vollständiger Zurücksetzung des geistigen Inhaltes gelangte er gewiß zu einer bedeutenden Überschätzung des rein Künstlerischen.

Aber in einem wird man ihm eine Seele nicht absprechen können: er ist der liebenswürdigste Kindermaler, den es je gegeben, und ist als solcher einem Correggio und Tizian gleichwertig. Er gibt sie mit einer Frische und Lebendigkeit, in einem Reichtum



Abb. 6. Auferweckung des toten Knaben an der Bahre des Heiligen.
Florenz, Vorhof der Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 24.)

der Belebungen und Kinderlaunen, die seinen Werken auch bei dem künstlerisch wenig empfindsamen Laien von jeher besondere Beliebtheit verschafft haben.

Bei solch einseitiger Begabung ist es nicht schwer, Standpunkt und Ziel der Betrachtung zu finden. Einseitig war sein Wollen und Können, einseitig wird auch die Würdigung seines Werkes sein. Man darf sich nicht wundern, wenn im folgenden eine rein ästhetische Betrachtungsweise vor allem die künstlerische Kritik seiner Bilder gibt. Aber es hat seinen eignen Reiz und ist gewiß verlockender als das zusammenhanglose Aneinanderreihen von historischen Tatsachen oder das Erzählen von mehr oder weniger beglaubigten Anekdoten: die künstlerischen Fähigkeiten mählich emporwachsen zu sehen. Das Wollen erstarkt, das Können verfeinert sich, eine künstlerische Tat ist die

logische Folge der andern. Das künstlerische Bewußtsein kommt langsam zum Erwachen. Zunächst geht er mehr unsicherem instinktiven Triebe folgend dem nur geahnten Ziel entgegen; aber aus innerem Instinkt wird bald sichere Bewußtheit und dem klaren geistigen Auge steht das Problem deutlich vor, das Problem, das sich bei Andrea del Sarto in wunderbarer Schärfe aus dem deutlichen Erkennen und Nachfühlen der Farbigkeit der Erscheinungen als das der koloristischen Vorstellung plastischer Körper ergibt. Damit tritt Andrea uns Modernen und Nordländern, denen nun einmal die farbigen Werte mehr bedeuten als die formalen, besonders nahe. Und von nordischen Künstlern hat er in der Tat die Anregungen zu dieser für Florenz so befremdlichen Entwicklung empfangen. Hat doch darum ein gewisser Biadi in seinen „Notizie inedite della Vita d'Andrea del Sarto" (1829, Florenz) die flämische Abstammung Andreas, dem er fälschlicherweise den Namen Vanucchi gibt, von einer Genter Kaufmannsfamilie Vanhuisen, die Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Florenz einwanderte, ableiten wollen. Sicher ist er der Florentiner, der wie kein anderer nordische Meister studiert und verstanden hat. Durch seinen Lehrer Pier di Cosimo steht er in engster Beziehung zu Hugo van der Goes, von dem er die innere Glut der Farben hat. Dann hat er weiterhin sich mit besonderer Liebe Albrecht Dürer gewidmet, und seine Bilder sind voll von Reminiszenzen aus dessen Stichen und Holzschnitten. Endlich jedoch war es Andrea vergönnt, die Reize nordischer Koloristik an der Quelle selbst zu erkennen und unter ihrem Einfluß seiner Farbgebung jenen hohen Grad von Vollendung zu verleihen, die ihn zu einen der größten Koloristen stempelt. Aber die Klarheit seiner Vorstellung sowohl wie die Bewußtheit seines Schaffens, wo er die Farbigkeit der Oberfläche innig mit der Plastik der Form verschmolzen hat, läßt ihn als einen Stammesverwandten des großen Michelangelo erscheinen. Michelangelo wußte ihn zu schätzen. Mag es auch nicht wahr sein, daß er



Abb. 7. Giotto: Die Beweinung des heiligen Franz. Florenz, Santa Croce.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 24.)

ihn über Raffael stellte, so muß er doch mit ihm befreundet gewesen sein. Und es hat gewiß als Anerkennung seines Wertes zu gelten, wenn er den jungen Vasari zu ihm in die Lehre schickte. Die Zeitgenossen haben ihn geachtet und kaum ein Florentiner Künstler ist damals ohne seinen Einfluß geworden. Der michelangeleske Manierismus erdrückte auch seine Nachwirkung, so daß er eine Fortsetzung seiner Bestrebungen nicht gefunden. Aber gewürdigt hat man seine Werke wohl immer. Tizian soll, begeistert von seiner Madonna del sacco, sie für das schönste Werk in Florenz erklärt haben. Die zahllosen Kopien seiner Bilder erweisen, daß er immer in der Gunst des Publikums gestanden und noch steht. Allein die Gelehrtenwelt von heute, die in der herben Größe



Abb. 8. Domenico Ghirlandajo: Exequien des heiligen Franziskus. Florenz, S. Trinità.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 24.)

des Quattrocento und der Charakterstärke ihr Ideal sucht, schaut gelegentlich verächtlich auf ihn herab. Wäre dieser Andrea in Venedig geboren, man würde ihn gleich einem Paolo Veronese bewundern. Nach Florenz paßt dieser weiche Kolorist nicht so recht. Gelehrtenpedanterie kommt nicht über das Schema hinweg und schätzt darum jeden eckigen Stümper des Quattrocento, der besser auf die Formel paßt, mehr als diesen großen Cinquecentisten, dessen Werke für sehende Augen unendliche Freuden und Genüsse bergen, dessen Schaffen in der zielsicheren Bestimmtheit des künstlerischen Wollens eine Künstlergröße ausmacht.

In jedem Falle ist Andreas Werk besonderer Betrachtung wert, schon wegen der intimen Beziehungen zu nordischer Kunst. Seine Werke sind wie die keines anderen italienischen Meisters geeignet in der Art der Umbildungen nordischer Vorbilder die Eigenarten italienischer wie deutscher Auffassung erkennen zu lassen.

Das Leben Andrea del Sartos.

Andrea e Domenico d'Agnolo di Francesco, genannt Andrea del Sarto nach seinem Vater, der ein armer Schneider war, ist am 16. Juli 1486 in Popolo S. Maria Novella von Florenz geboren. 1493 trat er in die Werkstatt eines Goldschmiedes ein, ging jedoch später auf Empfehlung des Gian Barile zu Piero di Cosimo in die Lehre. Am 12. Dezember 1508 wurde er in die Matrikel der „Arte



Abb. 9. Heilung der Kranken mit den Gewändern des Heiligen. Florenz, Vorhof der Annunziata. Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 26.)

de' Medici e Speziali" eingeschrieben. Damals tat er mit Franciabigio eine gemeinsame Bottega an der Piazza del Grano auf, von wo er bald nach Via della Sapienza übergesiedelt sein muß. Schon 1509 erhielt er einen großen Auftrag für den Vorhof der Annunziata. Ein anderer für das Kloster der Scalzi (Barfüßer) folgte bald darauf, ein Zeichen, daß der junge Künstler schon einen Ruf besaß. Trotzdem er von Haus aus arm war und seine alten Eltern unterstützen mußte, hat er das flotte Leben, welches damals die jungen Künstler in Florenz trieben, offenbar gründlich mitgemacht. Vasari erzählt in der Vita der Rustici von großen Eßgelagen des Klubs zur Suppenkelle,

„Accademia del Pajolo“, an denen Sansovino, Rustici, der Musiker Ajolle und andere teilnahmen. Da ließen die Künstler denn öfters ihrer Phantasie freien Lauf. Einmal soll Andrea aus Gelee, Wurst und Speisen einen antiken Tempel zur Verspottung des Vitruv aufgerichtet haben, ein andermal trug er ein Spottgedicht über den Froschmäusekrieg vor. Aus den biederen Handwerkern des Quattrocento waren die Künstler im Cinquecento zu gefeierten Persönlichkeiten und lebenslustigen Gesellen geworden. Welch flottes, aristokratisches Aussehen zeigt Andrea auf dem Selbstporträt in der Annunziata oder in den Uffizien (Abb. 1) im Gegensatz zu den philiströsen Künstlerporträts der Quattrocentisten! Bei alledem war es herzlich wenig, was er als Lohn für seine Arbeiten erhielt. So bekam er 98 Lire für die fünf großen Fresken der Annunziata, 56 Lire für jedes im Scalzo. Andrea galt als besonders bescheiden in seinen Preisen: eine echte Künstlernatur, wenn ihn die Aufgabe lockte, so führte er sie für einen minimalen Lohn aus.

Bald jedoch trat eine Änderung der Verhältnisse ein. Andrea lernte die Lucrezia di Bartolommeo del Fede, die an einen Mützenmacher Carlo di Domenico Recanati verheiratet war, kennen. Ihr erster Mann war am 1. September 1516 gestorben und nicht lange danach muß, wie die Urkunden ergeben, die Hochzeit Andreas mit Lucrezia stattgefunden haben. Wieviel von den üblen Nachreden Vasaris und anderer über diese Lucrezia wahr ist, wird sich kaum feststellen lassen. Andrea hat sie schwerlich vor 1516, d. h. vor dem Tode des Mannes kennen gelernt, da wir bei einer genauen Nachprüfung der Bilder erst 1516 einen individuellen, sicher auf Lucrezia zurückzuführenden Frauentypus antreffen. Bei der schlagenden Ähnlichkeit der dann auftauchenden Madonnentypen mit einem Frauenporträt in Madrid (Abb. 2) ist kein Zweifel, daß wir hier das Abbild seiner jungen Frau vor uns haben. Allzuviel geistiges Leben spricht nicht aus den Zügen. Die schwellenden Lippen, die weichen Formen, die schönen aber geistlosen Augen offenbaren keine feine Natur. Auf der Arpienmadonna



Abb. 10. Taufe Christi. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 28.)



Abb. 11. Verrocchio: Die Taufe Christi. Florenz, Akademie. (Zu Seite 29.)

hat das Gesicht etwas herrisch Gewaltsames angenommen. Ein Vergleich dieses Typus mit den Frauen des letzten großen Annunziatafresko von 1514 erweist sicher, daß für diese Lucrezia dem Andrea noch nicht Modell gestanden hat, daß also von Beziehungen des Künstlers zu ihr damals schon nicht gesprochen werden kann. Was Vasari von dem unglückseligen Wirken dieses Weibes auf den jungen Künstler erzählt, hat nichts von dem phantastisch-romantischen Gewebe, das oftmals schon ein Weib um Künstlergrößen spann. Das Feuer der Leidenschaft hat sie jedenfalls in dieser jungen Künstlerseele, die von Vasari als schüchtern, ängstlich zurückhaltend geschildert wird, entfacht. Das beweisen die Gemälde aus dem Jahre der Vereinigung, das nun einmal als das glücklichste und fruchtbarste im Schaffen des Künstlers bezeichnet werden muß. Lange währte jedoch das junge Eheglück nicht. Andrea erhielt von Franz I. von Frankreich, der dem

Vorbild der Päpste und italienischer Fürsten nachstrebend die besten Künstler an seinem Hofe versammeln wollte, die Aufforderung nach Paris zu kommen, nachdem er schon in einigen Gemälden seine Tüchtigkeit erwiesen hatte. Ende Mai 1518 spätestens muß er nach Frankreich abgereist sein. Bald jedoch drängt von Florenz her die junge Frau und ihrem Bitten und Flehen folgend kehrt Andrea zurück. Am 17. Oktober 1519 ist er sicher wieder in Florenz. Das in Paris abgegebene Versprechen, zurückzukehren, löste er nicht ein, ja er soll sogar Gelder, die er zum Ankauf von Bildwerken erhalten, unterschlagen haben. Vasari erzählt, daß er sich im Schuldbewußtsein lange verborgen



Abb 12. Zug der Könige. Florenz, Vorhof der Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 30.)

gehalten hätte. Der Frau wirft er außer dieser Verleitung zu der gewissenlosen Tat noch vor, daß sie den Andrea veranlaßt habe, seinen Eltern die immer gewährte Unterstützung zu entziehen. Viel wird an alledem nicht wahr sein. Andrea ist gleich nach seiner Rückkehr in die volle Öffentlichkeit getreten. So übernahm er den Auftrag zum Abendmahl in S. Salvi und andere. Aus dem Leben des Künstlers erfahren wir in den folgenden Jahren sehr wenig. 1523 flieht er wegen der Pest in das Mugellotal. 1525 wird er im Libro dei Pittori fiorentini „Andrea d'Agnolo del Sarto dipintore" eingeschrieben. Am 27. Dezember 1527 machte er sein Testament. Wahrscheinlich begab er sich damals auf eine Reise und das Ziel derselben wird Rom gewesen sein. Vasari erzählt von einer solchen Romreise, aber Andrea habe, geblendet von dem Glanz

der Meisterwerke Michelangelos und Raffaels, sich beeilt, die heilige Stadt wieder zu verlassen. Das ist natürlich auch eine der Anekdoten, die Vasari gerne zur Hand hat, seine Viten mit hübschen Erzählungen zu schmücken. Die Werke Andreas bestätigen weiterhin den Aufenthalt in Rom. Wenige Jahre darauf, am 22. Januar 1531, ist



Abb. 13. Madonna mit Kind. Rom, Galleria Nazionale, Corsini.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 30.)

Andrea in Florenz gestorben. Seine Frau hat ihn lange überlebt; sie starb erst im Januar 1570. Als einst Jacopo da Empoli die berühmte Wochenstube Andreas in der Annunziata kopierte, soll ein altes runzeliges Weib herangetreten sein und, auf die eine Besucherin weisend, gesagt haben, das wäre sie, so schön wäre sie dereinst gewesen. So erzählt die Legende.

Das Werk Andreas.

Es war ein außerordentlich günstiger Moment, als Andrea eintrat in die künstlerische Entwicklung. Still war es geworden in der einst so lebhaften Kunstzentrale Italiens, in Florenz. Die besten Kräfte waren ihr von Rom und Paris her entzogen. Julius II. hatte es vermocht, Rom die führende Rolle im Kunstleben Italiens zuzuteilen und alle großen Geister heranzuziehen. 1504 war Michelangelo nach Rom gegangen, 1508 folgte ihm Raffael. Leonardo hatte schon 1506 seine Vaterstadt verlassen, um in französische Dienste zu treten. Fra Bartolommeo, der Mönch von



Abb. 14. Christus als Gärtner und Magdalena. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 31.)

S. Marco, war der einzige der Großen, der in Florenz noch seinen festen Wohnsitz hatte. Und auch er war erst vor kurzem wieder in das Kunstgetriebe eingetreten. Am 12. Dezember 1508 wurde Andrea als selbständiger Künstler immatrikuliert. Bald darauf, 1509, erhielt er den ersten großen Auftrag, den Vorhof der Annunziata mit Fresken zu schmücken. Damit tritt er an die große Öffentlichkeit. Mancherlei Wandlungen hat seine Kunst durchgemacht. Die Gestalt des Künstlers wächst empor und unter verschiedenfachen äußeren Einflüssen erstarkend, zeigt sie ein sich langsam änderndes Bild. Deutlich läßt sich seine Entwicklung in vier große Epochen teilen. Die erste, die Jahre bis 1512 umfassend, bezeichnet den Jugendstil, wo er in Abhängigkeit von seinem Lehrer Piero di Cosimo und anderen älteren Künstlern noch quattrocentistisch anmutet. Erst unter dem Einfluß der Klassiker, vor allen Leonardo da Vincis, Fra Bartolommeos und endlich Albrecht Dürers entwickelt sich sein zweiter, klassischer Stil der



Abb. 15. Martin Schongauer: Christus als Gärtner und Magdalena.
Kupferstich. B. 26. (Zu Seite 33.)

Jahre 1513 bis 1518. Dann bringen der Aufenthalt in Paris und nordische Einflüsse seine koloristische Beanlagung zur Entfaltung. Das reiche Zusammenklingen melodischer Farbenharmonien und die Auflösung des Bildes in bunte Farbspiele ist das Streben dieses seines koloristischen Stiles der Jahre 1518 bis 1524. Aber nun tritt Michelangelos Einfluß dazwischen. An Stelle der flächenhaften Farben, die bis dahin immerhin einen körperlosen, nur an der Oberfläche schillernden Charakter hatten, treten bald mächtige Farbmassen, plastische Farbkörper. Im monumentalen Stil der letzten Epoche, 1525 bis 1531, erreicht seine Kunst schnell einen Höhepunkt, an dessen weiterer Steigerung ihn sein früher Tod verhinderte. Die letzten Werke lassen weitere Entwicklungen ins Dekorative ahnen.

I.

Der Jugendstil.

(1508—1512.)

Der Lehrer Andreas war Piero di Cosimo, jener eigentümliche Geselle, bei dem sich wilde Phantastik und lebendige Farbenfreude mit gewisser Haltlosigkeit und mangelhafter Klarheit vereinen. Andrea konnte zur Entwicklung seiner koloristischen Begabung keinen besseren Lehrmeister in Florenz finden. Piero war unter den Florentinern derjenige, welcher den nordischen Kunstweisen und ihrem vorwiegend koloristischen Empfinden das meiste Verständnis entgegenbrachte. Er hat den Portinari-Altar des Hugo van der Goes wie kein anderer in Florenz studiert, und zwar nicht nur auf die Einzelheiten hin, wie etwa Ghirlandajo, der nur die Hirten kopierte, sondern er hat auch der neuen Lichtführung und Farbgebung großes Verständnis entgegengebracht. Es ist Pieros nicht

geringstes Verdienst, etwas von seiner lebhaften Farbenfreude auf seinen begabten Schüler übertragen zu haben. Aber auch eine gewisse Frische und Naivität der Erzählung verdankt ihm Andrea, so daß er zu den liebenswürdigsten Schilderern im frühen Cinquecento gezählt werden muß. Wenn die Typen zunächst auch etwas plump und schwer erscheinen, so haben gerade diese frühen Werke an Frische und Natürlichkeit vieles vor den späteren voraus. Kurz nachdem er seine Bottega an der Piazza del Grano aufgab, oder vielmehr als er schon in Via della Sapienza wohnte, traten einige ganz hervorragende Freskoaufträge an ihn heran. Zunächst wurde ihm im Jahre 1509 von Fra Mariano, dem Sakristan der Annunziata, die Ausmalung der Vorhalle mit fünf Fresken aus dem Leben des Filippo Benizzi übertragen. 98 Lire war der karge Lohn, der ihm in kleinen Raten von 7 bis 10 Lire ausgezahlt wurde.

Damit greift Andrea schöpferisch bedeutsam in die große Entwicklung der florentinischen Kunst ein. Durch Schule und von Natur, wie es schien, prädestiniert zum feinen Koloristen und Tafelmaler, wird er durch ein vielleicht glückliches Geschick von der Feinmalerei im Altarbild dem monumentalen Fresko zugedrängt. So konnte er zum letzten großen Führer in dieser klassischen Technik werden, an die sich aller Ruhm und Glanz der florentinischen Malerei knüpft. Das Fresko war es ja gewesen, das nicht, wie die Tafelmalerei, gebunden an kanonische Regeln bei der Aufgabe der Legendenerzählung zu freier Schilderung aus dem Leben greifen mußte und so wie im Norden einige Jahrhunderte später die Genremalerei der Kunst die Lippen löste zu frischer Aussprache. Im Fresko wurde der italienische Realismus geboren, im Fresko hat sich auch der große Kompositionsstil der italienischen Renaissance, die monumentale Historienmalerei groß gezogen. Das dankt es dem Umstande, daß das Fresko als Wandmalerei eng verknüpft mit dem architektonischen Raume war. So ergab sich das Raumproblem ohne weiteres aus dem Verhältnis der Bildfelder zum Raume. Die Wandflächen zunächst als Abschluß gedacht öffnen sich im Bild, die gemalten Figuren treten in Konnex zu den wirklichen, sich im architektonischen Raume bewegenden Gestalten. Das Raumgefühl wächst, der Bildraum ist die Erweiterung des wirklichen Raumes und die Illusionsmalerei ist der notwendige Abschluß. In der klassischen Zeit der Renaissance erstrebte das Fresko raumgestaltende, lebenswahre, aber nicht wirklichkeitstäuschende Gruppierungen und monumentale Raumdispositionen. Denn das bleibt bis an das Ende der Kunst die Eigenart des italienischen Künstlers, daß er den Raum nicht aus eigenster malerischer Vorstellung heraus schafft, sondern, daß er ihn nur mit Hilfe der plastischen Erscheinung durch Figurengruppierungen konstruiert. Andrea gab nun zunächst im Fresko frische Erzählung, naive Schilderung, der monumentale Geist fehlt noch. An Schlichtheit und Frische hat er hier sein Bestes geleistet. Er ist ganz der Schüler Piero di Cosimos. Mangel an Psyche kann man ihm hier noch nicht vorwerfen.

Interessanter noch, da es weiter in Andreas Kunst seinen logischen Fortlauf mit immer größerer potentieller Steigerung der Wirkungsmittel nimmt, ist das rein Künstlerische, das Kompositionelle dieser Fresken. Natürlich knüpft der Künstler an seine Vorgänger an. Und diese hatten, seitdem Masaccio dem monumentalen Fresko die Wege zu großer Figurenkomposition gewiesen, andauernd danach gerungen, das Gruppenproblem in immer neuer Weise zu lösen. Es galt den Figurengruppierungen auf den mächtigen Wänden mehr und mehr Naturwahrheit zu geben. Schließlich konnten sie zur Wirklichkeitswirkung bei der steigenden Plastik und Körperlichkeit der Erscheinungen des malerischen, weiten Raumes nicht mehr entraten.

Als der junge Andrea 1509 an die Arbeit ging, da war er wohl ziemlich ratlos. Die Zeit war der Aufgabe noch nicht gewachsen. Man denke sich die mageren Figuren des späten Quattrocento und dazu die riesigen Bildflächen (3,60 × 3,00 m). Bei solchen außerordentlichen Verhältnissen hatte man sich bisher immer mit der Teilung der Wandflächen geholfen, um so kleinere Felder zu gewinnen. So hatte es Domenico Ghirlandajo, der letzte große Freskomaler des Quattrocento, gemacht und war damit noch nicht über das alte Prinzip der streifenartigen Erzählung, wie es als Rest mittelalterlicher kirchlicherzählender Kunst auftritt, hinweg gekommen. Seine Freskokunst bedeutet nur einen

Kompromiß der gesteigerten Realistik des Quattrocento mit dem Kompositionsschema Giottos. Denn schon dieser hatte in genialer Neuerung Ordnung in die Komposition und an Stelle des gleichmäßigen Nebeneinander das System der symmetrischen Gruppierung um ein Zentrum gebracht. Zwar hatte er sich ganz auf das Linear-Symmetrische in der Fläche beschränkt, Ghirlandajo brachte nur eine Steigerung der realistischen Wiedergabe hinzu, geht jedoch über die reliefartige Zusammengruppierung der Figuren am vorderen Bildrande nicht hinaus. Der malerische Raum existiert noch nicht, der Hintergrund spannt sich teppichartig hinter den Figuren.

Gleich von Anfang an zeigt Andrea eine eigenartige Freiheit in der Figurendisposition und Raumbehandlung. Fern von jener Beschränkung auf das Figurenrelief, wo der Hintergrundsraum nur nebensächlich behandelt und nach Möglichkeit verstellt wird, zeigen schon seine ersten Fresken eine ungewöhnliche Weiträumigkeit. Vor allem



Abb. 16. Apollo und Daphne. Florenz, Galerie Corsini.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 33.)

überraschen die ersten beiden Fresken durch das Vorherrschen der landschaftlichen Szenerie und wir ahnen ein weitgehendes malerisches Empfinden. Während sonst auf italienischen Bildern die Landschaft nur zu guter Letzt hinzugemalt erscheint, haben wir hier das Gefühl, daß umgekehrt die Landschaft zuerst gemalt ist, während die Figuren nachträglich hineingesetzt sind. Von niemand anders als von seinem Lehrer Piero di Cosimo hat er solche Freiheit der räumlichen Anordnung. Und dieser hatte dies mehr malerische Raumgefühl seinerseits von den Niederländern übernommen. Vor allem denken wir an Pieros Predellenstücke, wo wir ebenfalls die weiten, freien Landschaften, die hellen, sich weithin durch das Hügelland schlängelnden Wege und die leicht dahin wandelnden Gestalten finden, die im Verhältnis zum Bild für italienische Begriffe außergewöhnlich klein und nebensächlich behandelt sind.

Andrea zeigt eine ähnliche Naivität der Anordnung, die fern ist von jener Bewußtheit der Komposition bei Giotto und Ghirlandajo, oder von der verstandesmäßigen Klarheit der Konstruktion bei Leonardo. Nur erscheint Andrea gegenüber seinem Lehrer von Anfang an von größerer Grazie und Liebenswürdigkeit. Auch die

Erfindung ist leichter und freier. Bewußt oder unbewußt bringt er doch mehr System und Ordnung in das bunte Durcheinander. Ein Prinzip ist es vor allem, das bei Andrea zu bemerkenswerter Entwicklung gelangt und das dann später von ihm weitergeführt wurde, es ist das Motiv der weitergegebenen und aufgenommenen Bewegung, das auf Leonardo zurückgeht. So zeigt das erste Fresko, das noch in altertümlicher Erzählungsweise (Abb. 3) auf einem Bild ungetrennt verschiedene zeitlich auseinander-



Abb. 17. Albertinelli: Verkündigung. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 37.)

liegende Szenen gibt, das Motiv zunächst in den vorderen Gestalten. Die Bewegung der vorgestreckten Linken des dankbaren, hinzueilenden Kranken wird von der abweisenden Rechten des Heiligen aufgenommen. In der Gruppe der drei Mönche bemerken wir eine kreisförmige Bewegung. Endlich jedoch ist die Figurenbewegung deutlich mit der weiten Raumwirkung in Verbindung gebracht. Links oben in der Ferne nahen die Mönche, auf halber Höhe spielt sich die Bekleidungsszene ab, vorn erweist der Aussätzige seinen Dank und nach rechts hin enteilen die Gestalten in die Tiefe. Abgesehen von dem unrealistischen Zusammenschluß verschiedener Szenen auf einem Bildfeld ist hier doch der Weg zu einer freieren räumlichen Gestaltung in landschaftlicher Szenerie ge-

wiesen. Denn der Künstler sucht die verschiedenen Teile des landschaftlichen Bildes, das auch hier nach altem Schema aus Felskulissen zusammengesetzt ist, durch die überleitenden Wege möglichst geschickt zu vereinen, so daß ein im ganzen natürlich wirkendes landschaftliches Bild das Fresko einnimmt. Denkt man sich dazu die günstige architektonische Anordnung des Vorhofes, wo man durch offene, von Bogen überspannte Arkaden auf



Abb. 18. Verkündigung; von 1513. Florenz, Pal. Pitti, Nr. 124.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 37.)

die Fresken sah, so wird man sich von der guten räumlichen Wirkung des Ganzen einen Begriff machen können.

Fortgeschrittener ist das nächste Fresko, wo nur eine Szene, sehr lebendig bewegt, das Bild füllt (Abb. 4). Fast wie eine kühne, künstlerische Tat erscheint es nun, wie der Künstler diese eine Szene des Blitzschlages frei und breit in den Raum verteilt. Oder sollte es nur das Bewußtsein der Schwäche in der Wiedergabe dramatisch erregter Figuren gewesen sein, die ihn veranlaßte, die Spielergruppe in den Mittelgrund zu verlegen, während die in Würde und Gelassenheit handelnden Hauptfiguren im Vordergrunde stehen? Jedenfalls wird hier zum ersten Male fast in der italienischen Kunst ein aus-



Abb. 19. Vermählung der heil. Katharina. Dresden, Gemäldegalerie. (Zu Seite 39.)

gedehnter Mittelgrund als Feld der Darstellung herangezogen. Und außerordentlich geistreich ist es, wie Andrea die Gruppen miteinander verbindet. Wie wirksam läßt er den agierenden Zeigefinger des Heiligen über den hellen Weg hinragen, während die übrige Figur als eine Masse von dem dunklen Rasengrund zusammengefaßt ist. Wir denken an Michelangelos Schöpfung Adams, die Andrea sicher nicht gekannt hat. Die leiseste

Bewegung genügt so, um den Blitzschlag im Mittelgrunde auszulösen. In wilder Verwirrung fahren die Figuren auseinander, indem zugleich mit den enteilenden Gestalten der Blick in die Tiefe weitergeführt wird. Gerade in diesen Gestalten, voll ungeschickter, aber natürlicher Aufgeregtheit offenbart sich die ganze kindliche Naivität des jugendlichen Andrea. Man wünschte sich für seine späteren Bilder oft etwas von der jugendlichen Frische und Natürlichkeit. Der Einfluß Leonardos hat dann weiterhin nicht günstig auf den Künstler gewirkt und ihn nicht zu seinem Vorteil an seiner naiven Erzählungsweise voll Liebenswürdigkeit und innerer Wahrheit zu einer pathetisch dramatischen Darstellung verführt.

Am meisten sind wir jedoch erstaunt, hier auch eigenartige Ansätze zu einer malerisch feinen, koloristisch wahren Behandlung des weiten Raumes zu finden. Der Gesamtton ist licht und luftig, die althergebrachten Felsbildungen haben an Schärfe verloren, sie schieben sich natürlicher, als es sonst in damaligen Landschaftsdarstellungen zu sein pflegt, in die Tiefe. Das sind nicht mehr die alten, starren Kulissen, sondern die Hügel haben etwas von raumfüllender Plastik. Dazu sind es auch hier breite, leuchtende Wege, welche in die Tiefe führend die Raumvorstellung steigern. Wie anschaulich bietet sich da das Einsiedlerleben auf der Höhe, wie weich wird der Blick in das ferne Tal hingeleitet? Natürlich kommt in diesen landschaftlichen Darstellungen Piero di Cosimos Einfluß besonders bedeutsam zur Geltung. Pieros phantastische Natur fand gerade an den Schönheiten der landschaftlichen Einsamkeit seine Freude. Der Nordländer Dürer war sein Lehrmeister. Sollte übrigens der springende Hund nicht eine Reminiszenz aus Schongauers Kreuztragung sein?



Abb. 20. Christuskopf. Florenz, Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 40.)

Wir müssen es aufrichtig bedauern, wenn Andrea nun weiterhin die landschaftlichen Gründe vernachlässigt und sein Interesse ganz den Figuren zuwendet. Zwar gibt er auf dem nächsten Fresko, der Heilung der Besessenen, noch einen Ausblick voll Sehnsucht aus der Beengung in die Weite (Abb. 5). Aber zugleich taucht eine hochragende Kulissenarchitektur auf, die sich den landschaftlichen Raum verdeckend vorschiebt. Er scheint da durch Filippino und dessen Strozzifresken beeinflußt. Andreas klassischer Sinn offenbart sich in der feinen klaren Zeichnung dieser noch flächenhaften Frührenaissancearchitektur. Der Ausblick durch den Torbogen, der auch sonst damals beliebt war — so bei Fra Bartolommeo, Besançon — hat nichts Befreiendes, sondern steigert nur die Beengung. Die Figuren sind hier wie bei den beiden nächsten Fresken ziemlich schematisch angeordnet.

Sie sind gleichmäßig in Dreieckskomposition nach der Tiefe hin gestellt. Andreas geringe dramatische Kraft wird in diesen müde dastehenden Gestalten, denen man ihr Amt als Füllfiguren allzudeutlich ansieht, offenbar. Liebenswürdig sind die rund und weich geformten Frauengestalten, besonders die herzueilende Helferin links.

Gegenüber der mageren, flächenhaften Linienarchitektur hier entwickelt das nächste Fresko mit der Auferweckung des Knaben an der Bahre des toten Heiligen (Abb. 6) größere Massigkeit und Fülle der architektonischen Formen. Pilaster, Säule und Nische treten als wuchtige Glieder einer räumlichen Architektur auf. Hier haben wir einmal Gelegenheit, Andrea vergleichsweise neben seine Vorgänger zu stellen. Nachdem einmal Giotto (Abb. 7) das Thema im Tod des heiligen Franz in S. Croce formuliert hatte, haben nach ihm eine lange Reihe von Künstlern ähnliche Szenen immer ähnlich ge-



Abb. 21. Domenico Ghirlandajo: Wochenstube. Florenz, Maria Novella. (Zu Seite 42.)

schildert. Fra Filippo Lippi im Dom zu Prato, Domenico Ghirlandajo in der Capella S. Trinità geben kompositionell nichts Neues. Der Sarkophag steht vorn und die Gestalten gruppieren sich reliefartig mit dem Heiligen als Mittelstück rechts und links in dreigeteilter Komposition. Das Neue ist bei ihnen in der erhöhten plastischen Durchbildung der Einzelformen und der reicheren Ausstattung zu finden. So gibt Ghirlandajo (Abb. 8) an Stelle der geometrisch geteilten Wandfläche als Hintergrundsfolie eine Gruppe runder, schwerer Säulen. Ganz eigenartig packt dagegen Andrea das Thema an. Wenn es auch rechts und links noch einen Ausblick in die Ferne gibt, so geht des Künstlers Streben doch schon nach einem Zusammenschluß des Raumes, indem er durch die nach vorn gestellten schweren Pfeiler einen auch nach vorn geschlossenen Raum gewinnt. Die Nische, die bei Ghirlandajo schon durch die kleinliche Musterung des Steines unmalerisch wirkt, wird bei Andrea zum beherrschenden Raumabschluß. Ein weiches Helldunkel spielt über der einfarbig getönten Nische, bei der wir vielleicht

Fra Bartolommeos Einfluß zu erkennen haben. Scharfe Linien, harte Ecken sind gemieden, so daß eine außergewöhnlich weiche Gesamtstimmung resultiert. Ein sanfter Dämmerschein umhüllt die Gestalten und modelliert anders malerisch als bei dem nüchtern, klaren Ghirlandajo, der hart und hölzern dagegen wirkt, die Formen, die hier



Abb. 22. Geburt der Maria. Florenz, Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 41.)

wie immer bei dem jungen Andrea etwas rundlich gebildet sind. Scharfe Profilstellungen sind sichtlich gemieden. Offenbar ein deutliches Charakteristikum der etwas weichen, unsicheren Empfindung des Künstlers. Weiterhin sind jedoch auch Licht und Farbe als bedeutsame künstlerische Faktoren entwickelt. Die Sonne wirft die breiten Schatten auf die helle Bodenfläche. Die Farbe, die auf den ersten Fresken hell, durchsichtig und

ohne Körperlichkeit gewesen, ist voller, wärmer geworden. Aus dem milden, grauen Dämmerlicht der Nische, zwischen dem Schwarz der dunklen Mönchskutten tönt hell und glänzend das leuchtende Grün des Tuches auf der Bahre. Wir fühlen, wie der Künstler in voller Farbenfreude das Gelb des Kissens, das weiße Hemdchen des Knaben, die bunten Kleider der Zuschauer hinsetzt. Das ist etwas ganz Neues in Florenz. Es ist nicht mehr das freudlose Malen der linear-plastischen Florentiner, denen die Farbe nur als unbequeme, notwendige Kolorierung der Fläche in die hart gezeichnete Silhouette hingemalt erschien. Ganz anders malerisch empfindsam ist Andrea. Er macht es bald umgekehrt. Er verleugnet nach Möglichkeit Umriß und Linie, indem er zunächst das Farbige der Erscheinung erfaßt und absichtlich die scharf scheidenden Linien meidet. Ein entzückendes Beispiel der kindlich unverdorbenen Empfindung des jugendlichen Andrea ist die naive Schilderung der Auferweckung des Knaben, den er einmal tot hinstreckt und daneben freudig sich aufrichtend gibt.

Ebenso heiter sind die Kinder auf dem nächsten Fresko, der Krankenheilung (Abb. 9). Andrea offenbart sich hier wie weiterhin in seiner Kunst als einer der liebenswürdigsten Kindermaler. Seine Kinder ragen in Frische und Lebendigkeit an die Correggios und Tizians heran. In Florenz hat er keinen Nebenbuhler. In der Komposition bringt das letzte Fresko nicht Neues. Es ist dieselbe Anordnung der Figuren in die Tiefe hinein, wo sich vor einer mächtigen Nische die Szene abspielt. Aber die räumliche Wirkung hat an Geschlossenheit unbedingt gewonnen. Der Nischenbogen spannt sich weiter. Die unruhigen Ausblicke in die Landschaft sind weggefallen. An ihre Stelle sind dunkle Wände getreten, und damit sind große, ruhige Flächen gewonnen. Diese Wände sind bedeutend farbiger gestimmt als früher. Die lichte, gelblich-weiß getönte Nische findet im zarten Blau der Altardecke und am Gewand des Priesters einen feinen Gegenakzent. Dann kommen die Frauen mit ihren bunten Kleiderstoffen, der realistisch herausgearbeitete Wollstoff mit runden Falten ist bald gelb, bald violett oder grün; aber immer weich und tonig. Kräftiger wirkt das zwiefache Rot der Mäntel der beiden vorderen Männer. Beruhigend klingt das Ganze nach vorn aus — in der breiten, nirgends unterbrochenen, leicht rosa getönten Bodenfläche. Auch die Beweglichkeit der Figuren und die Sicherheit der Zeichnung sind fortgeschritten, was unter anderem ersichtlich wird bei einem Vergleich der Rückenfiguren der beiden letzten Fresken. Das Mantelstück ist mit anderer Klarheit des Wurfes durchgeführt. Die Bewegungsakzente der Linien sind besser, und die Beobachtung des Lichteinfalles ist sicherer geworden.

Überall erkennen wir Fortschritte, die auf außerordentlichen Fleiß im Studium der Natur zurückzuführen sind. Andrea ist bis an sein Ende Realist gewesen. Immer und immer wieder ist er an die Natur herangetreten. Das beweisen am besten seine zahlreichen Handzeichnungen, von denen später die Rede sein wird. Hier sei nur etwas von der Arbeitsweise des Meisters gesagt, da diese für seine Bildauffassung von Wichtigkeit ist. Schon den einzelnen Gestalten in den Fresken sieht man in Stellung und Bewegung das Modellstehen an. Man erkennt ferner, daß Andrea seine Bilder langsam zusammensetzte, indem er eine Figur nach der andern hineinmalte. Dasselbe offenbaren die Zeichnungen, wo unter Hunderten von Naturstudien sich kaum eine Kompositionsskizze befindet. Vielleicht, daß die Skizzenbücher Andreas verloren gegangen sind! Wir werden aber weiterhin sehen, wie Andrea, ganz entgegen der Konzeption Leonardos und Raffaels, keine Neigung zu figurenreichen Kompositionen besaß. Ganz im Gegensatz besonders auch zu den Quattrocentisten, die durch die Vielzahl der Figuren Massenwirkungen hervorzubringen suchten, reduziert er die Zahl der Figuren nach Möglichkeit. Mehr als bei einem anderen Florentiner, scheint er ein starkes Raumgefühl besessen zu haben, d. h. ein Gefühl für die Dehnung des Raumes im Bild. Seine Figurengruppierungen erscheinen nicht, wie sonst bei den Florentinern, um ihrer selbst willen da zu sein, sondern sie treten als Bauglied in der Architektur des Bildraumes auf, und ihre Verteilung mit bewußter Betonung der Tiefe ist in den Dienst der Raumwirkung gestellt. Schon auf den frühen Fresken sucht er durch Gruppierung in die Tiefe hinein Raumwirkungen zu erzeugen. Aber die Figuren sind oft viel zu mager im Geiste des Quattrocento und

vermögen den Eindruck der Leere nicht zu beseitigen. Das rechte Verhältnis der Figuren zum Bildraum hat der junge Künstler noch nicht gefunden, die körperliche Erscheinung mußte zu raumfüllender Macht anwachsen, bis er es auch zu mächtigen Raumkompositionen brachte.

Kaum hatte Andrea das letzte Fresko vollendet und die Jahreszahl MDX daraufgesetzt, so traten neue Aufträge an ihn heran. Die Brüderschaft Johannes des Täufers



Abb. 23. Albrecht Dürer: Wochenstube. Holzschnitt aus dem Marienleben. B. 80.
(Zu Seite 42.)

wollte den kleinen Klosterhof des Scalzo mit Fresken schmücken. Es sollten zwölf größere Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und vier allegorische Gestalten gegeben werden. Für die großen Fresken setzten sie den Preis auf 56 Lire, für die kleinen auf 21 Lire. Sie wußten, daß Andrea bescheiden in seinen Forderungen war. Sie nennen ihn schon den „berühmten Maler Andrea“. Jedenfalls gelangte damit ein neuer, ganz ausgezeichneter Auftrag in die Hände des jugendlichen Künstlers.

Dieses „Scalzo“ ist zwar nur ein kleiner Raum. Aber auch hier finden sich wie in der Annunziatavorhalle Architektur und Wandflächen in angenehmster Vereinigung

durch die Doppelsäulenarkaden, welche den kleinen Hof zum Umgang gestalten. Säulen mit Rundbogen verbunden, umspannen so immer ein Fresko. Noch bedeutsamer und für die Einheitlichkeit der Wirkung von höchstem Werte ist die Einfarbigkeit der Fresken, die in Chiaroscuro, in „terretta", wie Vasari sagt, ausgeführt sind. Der Verzicht auf die Farbe sollte der monumentalen Gestaltung nur günstig sein und die Fresken konnten so für die Entwickelungsgeschichte Andreas als Raumbildner und Lichtmaler weitgehende Bedeutung gewinnen. Wann der Auftrag an Andrea herantrat, ist nicht mit Gewißheit zu sagen. Daß es nicht schon 1508/1509 war, wie man bisher annahm, dagegen spricht der im Vergleich zu den Annunziatafresken (98 Lire für fünf Fresken) bedeutend höhere Preis. Ferner jedoch auch der Stil des ersten Freskos, der Taufe Christi, das Andrea offenbar gleich nach Vollendung der ersten fünf Fresken der Annunziata 1511



Abb. 24. Domenico Ghirlandajo: Die Predigt des Johannes. Florenz, S. Maria Novella. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 44.)

in Angriff nahm. Endlich kann man aus der eigenartigen Dekoration den gleichen Schluß ziehen. Die Bogenfenster über den Fresken und der umlaufende Fries sind reich mit Totenschädeln und Knochen geschmückt. — Vielleicht sind das Reminiszenzen aus dem Fastnacht 1511 von Piero di Cosimo veranstalteten Zug des Todes, wo die Gestalten wie die den Wagen mit dem Tod ziehenden Ochsen von schwarzen mit Totenschädeln und Gebeinen bemalten Tüchern bekleidet daherschritten, das wehmütige dolor e pianti zu singen. Bei dem Verhältnis Andreas zu Piero ist der Rückschluß, daß Andrea diese eigenartige Dekoration vom Meister übernommen habe, nicht auszuschließen. Wie immer, hat auch da Andrea die Natur sorgsam studiert, wie die abgebildete Rötelzeichnung in den Uffizien (Abb. 104) zeigt.

Eingehend auf das Fresko der Taufe (Abb. 10) muß bemerkt werden, daß die Eigenhändigkeit nicht unbestritten ist. Wenn auch Christus und die beiden Engel sicher von Andrea sind, scheint die Gestalt des Johannes in ihrer eckigen Bewegung und kleinlichen

Durchbildung von anderer Hand zu sein. Die Zuschreibung an Franciabigio, der ja der Werkstattgenosse Andreas war, hat seine guten Gründe. Die nüchterne, zeichnerische Manier, die scharfen Faltenlagen, die Eckigkeit der Bewegung sprechen für ihn. Aber ob der Auftrag von Anfang an gemeinsam an die beiden Freunde gegangen, oder ob Franciabigio hier, wie später 1518/1519, als Ersatzmann für den durch andere Aufträge abgelenkten Andrea eingetreten ist, das ist unmöglich, zu entscheiden. Die interessanteste Figur ist die Gestalt Christi. Andrea hat sich sichtlich weiterentwickelt und sich hier zu cinquecentistischer Fülle und Weichheit erhoben. Wir sehen die plastisch-volle Rundbildung der Körper, wie sie mit Masaccio begonnen, mit Verrocchio weiter geführt war und in Michelangelo ihren höchsten Meister gefunden hatte, die flächenhaft-lineare



Abb. 25. Predigt des Johannes. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 44.)

Darstellung früherer Zeiten endgültig überwinden. In der Auffassung voll Naivität ist die Taufe eine der reinsten und natürlichsten Schöpfungen des durch übertriebene Kultur anderer Meister und durch Leonardos Einflüsse noch nicht verdorbenen, jugendlichen Andrea. Fern von jeder affektierten Pose ist diese sich weich schmiegende, fleischige Gestalt in dem lässigen Sichgehenlassen der reine Widerhall des weichen Charakters Andreas. Alles Eckige und Scharfe ist gemieden, das Hüfttuch ist leicht den Körperformen angeschmiegt, und ebenso sind die Hände sanft auf die Brust gelegt, nur um jeder harten Brechung, die etwa das Falten ergeben würde, aus dem Wege zu gehen. In dieser Neigung zu rundlicher Fülle der Formgebung hat der Künstler die Beine nicht wie Verrocchio (Abb. 11) auseinander gerissen, sondern weich hintereinander geschoben. In gleicher Weise, wie beim Christus, sind bei den liebenswürdigen Engeln alle Formen gerundet und alle Linien möglichst gebogen und geschwungen. Mit jedem

Quattrocentoengel, selbst denen Leonardos auf Verrocchios Taufe verglichen, erscheinen die Engel in cinquecentistischer Fülle der abgerundeten Formen, sei es die plastische Durchmodellierung der Körperteile, sei es die runden, vollen Faltenlagen betreffend. Und ebenso schmiegsam ist der Grund in das Bild eingefügt, wo rundliche Bergkegel ohne quattrocentistische Spitzen und Zacken sich hintereinander in die Tiefe schieben. Auch der Täufer, der sicher in der Erfindung von Andrea stammt, zeigt überall einen Ausgleich der Kontraste. Nicht, wie bei Verrocchio, kommt er in hastiger Bewegung und mit gespreizten Beinen heran, auch streckt er den Arm nicht so hoch. Er steht still da, den Körper vom Mantel zusammengehalten, etwas erhöht, und in sanftem Neigen gießt er langsam die Schale über dem Haupte Christi aus.

So offenbart sich hier, eigenartig klar, des Künstlers individuelle Natur. Weiche Formfülle und Schmiegsamkeit, fern von Bestimmtheit und Härte der Linienführung, spiegeln seine Ängstlichkeit und den Mangel an Kraftgehalt deutlich wider. Vielleicht war es der neue, ihm vom Sakristan der Annunziata zugehende Auftrag auf zwei weitere Fresken, der den Künstler von der Vollendung der Taufe abhielt. Er führte 1511 den Zug der Könige (Abb. 12) aus. Das Prinzip der rechts aus der Tiefe kommenden Bewegung, die vorn umgebogen sich nach links hin wieder in die Tiefe verliert, in Figurengruppen wie Architektur konsequent entwickelt, geht vielleicht auf Schongauers Kreuztragung zurück. Aber im Gegensatz zu dessen Eckigkeit hat Andrea plastische Fülle und weichen Linienfluß in die Bewegung der Figuren gebracht. Das System wird etwas verdeckt durch die Gruppe von drei Gestalten rechts vorn, wo sich Andrea, die Rechte vorstreckend, mit Jacopo Sansovino rechts daneben und dem Musiker Ajolle hinter beiden porträtierte. Zweifellos hat er dies Stück erst später zugefügt, wie Bewurf und Farbe zeigen. Im übrigen haben die Figuren in den Proportionen zugenommen und sind in ein günstigeres Verhältnis zu der kolossalen Bildfläche getreten. Die Gestalten sind kräftiger, der Faltenwurf ist weicher und flüssiger gebildet. Ebenfalls ist das Kolorit reicher geworden, wenn auch der Gesamtcharakter der etwas bunten Farben in der lichten Durchsichtigkeit und Zartheit geblieben ist.



Abb. 26. Albrecht Dürer: Schaustellung Christi. Aus der Kleinen Passion. B. 10. (Zu Seite 41.)

Durch solche Aufträge zum monumentalen Fresko gedrängt, sollte Andrea das Altarbild etwas vernachlässigen, trotzdem gerade da sein malerisches Feingefühl Befriedigung finden mußte. Nur drei Tafelbilder, davon zwei ganz kleinen Formates, lassen sich aus seiner Jugendzeit nachweisen. Das ist zunächst eine kleine Halbfigurenmadonna in der Galleria Nazionale-Corsini zu Rom (Abb. 13). Sie erinnert in Typen wie in der Landschaft an das dritte Fresko, die Heilung der Besessenen. Der jugendlich empfindsame Florentiner hat sich an Raffael gewendet. Wir



Abb. 27. Pietà. Nach Andrea del Sarto gestochen von Agostino Veneto. B. 40.
(Zu Seite 46.)

werden an die Madonna del Granduca und die kleine Panshanger-Madonna erinnert. Aber an Stelle von Raffaels fein pointierter Linienführung und Bestimmtheit der Silhouette ist eine weiche Auflösung der Formen im Licht getreten. Das Bildchen erscheint wie ein heiteres Spiel duftiger Farben. Ein zartes Rosa im Gewand, ein graublauer Brusteinsatz, violettgrau im Ärmel und am Tuch über den graugelben Sockel, dahinter eine ganz zart vom gelblichen Grün bis ins luftige Blau abgetönte Landschaft, blondes Haar und feines Zinnober im Karnat! Die Formen zeigen nichts von der damals in Florenz üblichen Plastik und Bestimmtheit. Sie scheinen in ihrer Unbestimmtheit nur leicht hingehaucht als ein Spiel des zitternden Lichts. Das zweite hier zu nennende Bild befindet sich in den Uffizien (Nr. 93): Christus als Gärtner mit der heiligen Magdalena darstellend (Abb. 14). Es muß während oder kurz nach dem fünften Annunziatafresko entstanden sein, da Andrea offenbar die Kopfstudie zu der einen Frau links (Abb. 101) für die Magdalena benutzt hat. Der Zustand des Bildes ist ein so schlechter, daß wir die Lobesworte Vasaris über die Feinheit der Malweise — per una certa morbidezza e unione è dolce per tutto — nicht mehr nachfühlen können. Die Formgebung zeigt die rundliche Fülle der Frühzeit Andreas, die manchmal fast plump wirkt. Christus ist in Haltung und Bewegung affektiert und die abweisende Geste der Rechten ist lahm. Bedeutend besser ist Magdalena, die in jugendlich schwärmerischer Verehrung auf die Knie stürzen will: eine Gestalt voll Empfindung und Ausdruck. Interessant ist es, hier einmal



Abb. 28. Albrecht Dürer: Die heilige Dreifaltigkeit. Holzschnitt von 1511.
(Zu Seite 46.)

Beziehungen Andreas zu Martin Schongauer zu entdecken (Abb. 15). Offenbar hat er dessen Stich mit der gleichen Darstellung benutzt. Christus, der sonst in Italien immer als Gärtner mit der Hacke in der Hand dargestellt wird, hält wie bei Schongauer die Kreuzesfahne, auch die Gebärde ist verwandt, das Gewand unter dem nackten Oberkörper ist ähnlich geordnet und endlich stammt die Hecke, über die man in eine hügelige Landschaft blickt, von dem Nordländer. Hier ist ein sorgsamer Vergleich des Vorbildes mit der Nachbildung außerordentlich lehrreich. Der nordische Quattrocentist, fast noch Gotiker zu nennen, zart empfindsam im Ausdruck, legt all sein künstlerisches Empfinden in das

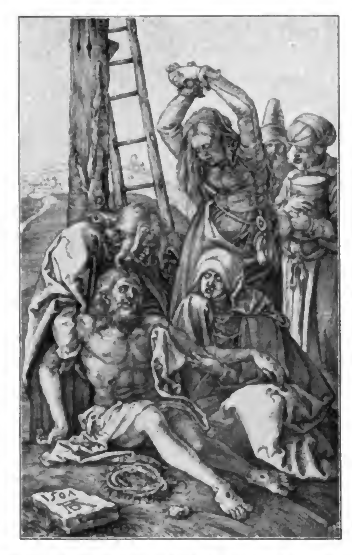


Abb. 29. Albrecht Dürer: Kreuzabnahme. Aus der Kleinen Passion. B. 14. (Zu Seite 47.)

feine Schnirkelwerk der spitzen zierlichen Linien; von einer Plastik der Formen ist keine Rede. Der italienische Cinquecentist geht von der Fülle körperlicher Erscheinung aus, die eckigen Linien schwinden wie die Magerkeit der Formen und weiche Rundung, plastische Schwere treten an ihre Stelle.

Durch die Liebenswürdigkeit und heitere Frische der Erzählung anziehend ist dann das kleine Bildchen der Galleria Corsini zu Florenz (Abb. 16), das wegen einiger dem Zug der Magier verwandter Motive — vgl. den Kopf Apollos mit dem nach der Tiefe weisenden Mann hinter dem Mohren oder den Grund mit dem springenden Pferd mit dem des Freskos — 1511 entstanden sein muß. Dargestellt ist Apollo und Daphne, beide in heiterer Naivität mehr wie spielende Kinder, denn als hohe Götter gebildet. Im

Mittelgrund sehen wir Adonis sich eitel in den Wassern spiegelnd, und daneben getötet vom Stoß des Ebers, im Hintergrund rechts die Furien, die vielleicht ebenso wie der Reiter links auf Leonardo zurückgehen. Die landschaftliche Staffage zeigt schon bewußt die Diagonalkomposition nach rechts hin in die Tiefe, wo die Felskulisse in der Mitte deutlich den Mittelgrund markiert. Noch mehr als die heitere Leichtigkeit der Erzählung lassen der feine Duft der Malweise und die fröhliche Farbenfülle — orangegelb, lichtblau und violett



Abb. 30. Justitia. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 49.)

spielen heiter durcheinander vor einem duftigen, in zartem Blau sich auflösendem Grund — es uns bedauern, daß Andrea nicht mehr derartige kleine Bilder gemalt hat. Ein gewisser Mangel an vorwärtsringendem Streben im Künstler, der alles an sich herankommen ließ, hat ihn wohl mehr noch als Armut der Phantasie von einem energischen Aufgreifen neuer Stoffgebiete abgehalten. Man möchte sich von ihm noch mehr antike Göttergestalten, Venusfiguren usw. wünschen, eher denn die Heiligen, bei denen wir die notwendige Verinnerlichung vermissen. Aber Florenz war es, wo länger denn an anderen Kunststätten Italiens die Kirche das Stoffgebiet beherrscht hat. Nach der kurzen von Botticelli unter Führung Lorenzo il Magnificos vertretenen Ära der Darstellungen aus der antiken

Mythologie versinkt die Kunst nicht zum mindesten dank der Einwirkung Savonarolas wieder in kirchlichen Themen. Das Porträt blieb der einzige Schmuck der Privathäuser von Florenz. Auch bei Andrea ist das Porträt weiterhin die einzige Abwechslung neben den Altarbildern und religiösen Fresken geblieben.

Alles in allem bedeuten die Jugendwerke, was Ausdruck und Innerlichkeit, natürliche Wiedergabe seelischer Empfindung und Stimmung betrifft, einen Höhepunkt in Andreas Kunst. Denn leider geht es von jetzt an in der geistigen Durchbildung bergab und schließlich werden seine Gestalten zu Schemen ohne Ausdruck und inneres Leben, nur dazu



Abb. 31. Andrea Sansovino: Justitia. Rom, Maria del Popolo. (Zu Seite 50.)

da, als Träger schöner, farbglänzender Gewänder oder zarter Fleischtöne die koloristisch-malerischen Werte im Bilde anzugeben.

Wir müssen es bedauern, daß diese reinen Äußerungen einer naiven Seele weiterhin unter Leonardos Einfluß einer affektierten, leeren Theaterpose weichen sollten. Andreas Natur war nicht kraftvoll, eigenwillig, stark genug, das, was jene andere Formensprache an dramatischer Kraft forderte, zu reflektieren. Er wollte jenen gewalttätigen temperamentvollen Geistern in Größe der Bewegung und Höhe des Pathos folgen, und vermochte die große Form doch nicht zu füllen mit reichem Inhalt. So konnte es kommen, daß nun dieser Künstler, der sich so natürlich und wahr in seinen Jugendwerken ausgesprochen, der wie kein anderer in Italien zu nordischen Künstlern voll inniger Empfindung sich hingezogen fühlte, oberflächlich wurde im Ausdruck, daß man bei ihm von einem mora-

lischen Defekt reden durfte. Aber es war mehr Schwäche als Roheit, mehr Mangel an Intensität zu eigner Kraftäußerung, als das Fehlen seelischer Empfindung. Es war ein allzuweiches Nachgeben fremden Eindrücken gegenüber und eine mangelhafte Durchdrängung des Stoffes, der künstlerischen Schöpfung mit eignem Temperament. Seine Energien setzten sich nur allein in rein künstlerische Vorstellungen um. Das Motto „Kunst für die Kunst" erscheint bei ihm allzu einseitig und darin ist er dem Michelangelo wie kein anderer verwandt, nur daß er im Reiche der Farbe sich bewegte, während Michelangelo die Welt der Form beherrschte. Freilich lebte in Andrea nicht das gewaltsam monumentale Temperament des größeren Geistes, das bei diesem immer, auch wenn das rein Künstlerische zu stark in den Vordergrund gerückt ist, durchschlägt.

II.

Der klassische Stil.

Mit dem Jahre 1511 schließt die Jugendepoche des Künstlers ab. Offenbar die Unsicherheit und Unzulänglichkeit seines Könnens fühlend, wandte er sich an verschiedene Künstler. Die nächsten Werke sind voll von Reminiszenzen aus Werken anderer Meister. Zunächst ist es Leonardo und seine Schule, dessen Studium ihn zur Umbildung seiner Typen veranlaßt. An Stelle des weichen, fleischigen Rundköpfchens tritt Leonardos längliches Oval mit hoher Stirn, scharfgeschnittenen Augenbogen, lächelndem Mund und spitzem Kinn. Die Bestimmtheit der Formgebung nimmt zu in der Schärfe der Silhouette und bewußter Pointierung der Gelenke, der Lebhaftigkeit der Bewegung und stärkeren Drehung schlanker, nicht mehr wie seither untersetzter Körper. Die Wandlung zeigt sich



Abb. 32. Taufe des Volkes. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 53.)



Abb. 33. Weinbergs-Parabel I. Nach einem Stich von R. Cock.
(Zu Seite 55.)

zunächst auf einigen Tafelbildern. Die Verkündigung im Pitti (Abb. 18) ist das erste Beispiel des neuen Stils. An Stelle der unbeholfenen Haltung rundlicher Gestalten ist Festigkeit der Formgebung und Sicherheit der Linienführung getreten. Das unmittelbare Vorbild erkennen wir in Albertinellis Verkündigung (Abb. 17) wieder. Leonardesk ist das Statuarische in der Haltung der Maria, die in scharf geschnittener Silhouette sich erhebt, ferner die Lebendigkeit der inneren Linienführung, die durch das Hochstellen des einen Fußes, durch die Haltung der Arme und die Drehung des Kopfes gewonnen wurde, alles dazu da, in klassischer Weise zur kraftvollen Pointierung des lebendigen Körperorganismus beizutragen. Und doch scheint gegenüber Albertinelli, der in seiner Härte und Schärfe fast quattrocentistisch wirkt, Andrea bedeutend fortgeschritten. Bei jenem scharfe Silhouetten, noch eckige Bewegungen und pedantisch genaue Detailbildung. Jede Figur, jede Gewandfalte, jedes Gesims steht für sich plastisch klar da. Das Licht fällt von der Seite, hart das Relief der Figuren herausmodellierend, ohne malerische Reize über das Ganze.

Hier bei Andrea ist alles, was dort eckig, scharf getrennt war, in weiche Überleitung gebracht. So läßt er leicht und schmiegsam durch das Ganze einen zusammenhaltenden Linienfluß schwingen. An den Füßen des Engels hebt er an, eilt in weichen Biegungen über dessen ausdrucksvoll vorgestreckten rechten Arm empor, um an dem überspannenden Torbogen zu Maria übergeleitet zu werden und dort zu verlaufen. Von Bedeutung ist auch die merkliche Änderung des Formates. Dort noch ausgesprochenes Hochbild, bei Andrea geht alles mehr in die Breite. Wenn das alles Neuerungen sind, die schon in der allgemeinen Weiterentwicklung des Stils der Zeit zu erklären sind, so liegt der tiefere Grund für die Weichheit der Lichtwirkung, wo nicht mehr harte Kontraste, sondern zarte Überführungen herrschen, nur in der Eigenart und hervorragend malerischen Begabung Andreas.



Abb. 34. Weinbergs-Parabel II. Kopie. Mailand, Brera. (Zu Seite 55.)

Wenn vor allem die Gestalt der Maria etwas durch Abhängigkeit Gebundenes hat, ganz selbständig und frei erscheint der Künstler in der Gruppe der Engel. Nirgends ist etwas von hart schneidender Silhouette zu finden und die drei Gestalten sind zu einer malerisch sich in den Raum hineinschmiegenden Masse zusammengeschlossen. Im Gegensatz zu der harten Herauszeichnung des Armes beim Verkündigungsengel Albertinellis ist der Andreas wunderbar weich in malerisches Licht gebadet, das auf den nackten, vollen Formen in zarten Halbtönen sein entzückendes Spiel treibt. Weiterhin könnte man die Finger in ihrer graziösen Schmiegsamkeit, könnte man die Faltengebung und anderes zur Grundlage einer vergleichenden Betrachtung machen, wo sich der Sieg des zusammenfassenden Lichtes und malerischer Weichheit über zeichnerische Schärfe und plastische Härte erweist.

Die Durchdringung des Ganzen mit eigner künstlerischen Empfindung, wie sie allüberall in dem Werke zum Ausdruck kommt, und zwar einer Empfindung, die in ihrer malerischen Eigenart etwas absolut Neues in der Florentiner Kunst bedeutet, erhebt diese Verkündigung zum ersten wahrhaft individuellen Meisterwerk Andreas. Denn meisterlich ist auch die Behandlung der Umgebung der Figuren und des landschaftlichen Grundes. Zwar ist das Motiv der einseitig in die Tiefe geschobenen Architektur nichts Neues. Es findet sich schon auf Fra Bartolommeos Erscheinung und bei Andrea selbst auf dem Zug der Magier. Woher es jedoch stammt, das ist aus Andreas Verkündigung am deutlichsten ersichtlich. Wieder ist es ein nordischer Kupferstich, diesmal Dürers „Ruhe auf der Flucht" von 1504, welcher die Anregung dazu gegeben hat. Vor allem der romantische Durchblick durch den Rundbogen auf die malerische Ruine wäre ohne nordische Vorbilder in Florenz nicht denkbar. Andrea, der für Massenverteilung begabte Italiener, gibt jedoch erst die klassische Gruppierung der Teile im Bild, indem diese unsymmetrische Architektur den anderswertigen Figuren das Gegengewicht abgeben muß. Kühn — wenn auch nicht neu, cfr. Albertinelli — ist die Wahl des tiefen Augenpunktes, sicher die

perspektivische Verkürzung. Dazu spricht die außerordentliche geschickte Gliederung des Bodens in helle und dunkle Flächen, die sich hintereinander in die Tiefe schieben, von großer malerischer Raumempfindung. Die Landschaft rechts ähnelt mit den runden Hügeln der auf dem Bilde „Christus als Gärtner".

Außergewöhnlich abhängig von Albertinelli erscheint die Farbgebung. Maria ist in ein konventionelles Blaurot gekleidet, Gabriel trägt wie bei Albertinelli ein violettes Übergewand, bei den beiden Begleitern herrschen gelb und orange vor. Nur in der Art, wie die Farben im Licht und Halblicht leicht variieren und ein feines Schillern aus ihnen strahlt, offenbart sich die Eigenart Andreas.

Aus derselben Zeit, 1512/13, eher etwas früher, ist die kleine Dresdener Vermählung der heiligen Katharina (Abb. 19). Kompositionell bringt das Bild nicht viel Neues. Das Schema der verdeckten Symmetrie, die Treppe, die Aufgeregtheit der Figuren, das Spiel der Putten, all das findet sich bei Fra Bartolommeo schon, ebenso wie das Motiv der Tiefengruppierung. Aber in der frischen Natürlichkeit besonders der Kinder ist Andrea originell. Auch hier liegt das Schwergewicht auf dem Kolorit und der Lichtbehandlung. Am konventionellsten ist Maria, deren nach vorn greifende Hand und affektiertes Lächeln an Leonardo und dessen Grottenmadonna erinnern. Das übrige ist ein heiteres Spiel bunter Farben, die von dem leichten Schleier des Halbdunkels umhüllt weich zusammenstimmen. Selbst das Grau des Bodens wirkt in diesem bunten Spiel farbig, fast leicht bläulich gegen das Gelb des Vorhanges. Farbige Bänder, gelbe Schuhe, rötliche Haare müssen noch weiter beleben, wenn das bunte Spiel im Grünblau, Violett der Gewänder noch nicht genügt. Die Feinheiten des Karnates herauszuholen, stellt er das rundliche, rosaglänzende Profil der Magdalena vor das leuchtende Gelb des Vorhanges, während drüben bei Katharina graue schummrige Schatten das bleiche Gesicht und den Ton des Grundes verhüllen. Aber die Helldunkelwirkung kommt nicht recht zum Ausdruck, da sie



Abb. 35. Gefangennahme des Johannes. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 56.)

durch das lebhafte Spiel der Farben vollkommen übertönt wird. Andreas farbenfreudiges Empfinden war zu stark auf das Koloristische gerichtet, als daß er einem malerisch-realistischen Helldunkel zuliebe auf Farbigkeit verzichten mochte. Selbst in dem weichen Grau seiner aufgelichteten Schatten tritt der Lichtwert hinter dem starken Farbwert zurück. Es wirkt fast bläulich und trägt bedeutsam zur Belebung der Farbskala bei. Es ist ein Eigenartiges mit Andreas Helldunkel, es ist immer mehr als Farbenton denn als Lichtstimmung empfunden. Wir werden noch öfters davon zu sprechen haben.



Abb. 36. Maria mit Kind, Johannes und Elisabeth.
Paris, Louvre. (Zu Seite 59.)

In dieselbe Zeit oder wenig später gehört ein kleines Bild in der Annunziata, der Christuskopf auf dem Altar der ersten Kapelle links vom Eingang (Abb. 20). Das Liebenswürdig-Befangene im Ausdruck vereinigen sich mit dem zarten Duft einer durchsichtigen körperlosen Malweise. Der Kopf leuchtet uns übersinnlich wie ein leichtes Schillern von Lichtern in farbigem Nebelhauch entgegen, ein feines Zinnoberrosa im Gewand, das leicht rötliche Haar und ein duftiges Karnat. Es ist kein Zweifel, daß dieser Kopf, der noch Verwandtes mit dem Köpfchen der Corsinimadonna hat, vor der großen Versinnlichung der Formen 1514 entstanden sein muß, spätestens 1513.

Im eifrigen Studium anderer Meister und der Natur geht die Entwicklung Andreas mit Riesenschritten vorwärts. Das nächste Jahr bringt ein Meisterwerk ersten Ranges.

Wohl 1513 begonnen, vollendet er 1514 seine berühmte Wochenstube in der Annunziata (Abb. 22). Sie bedeutet, was Formgebung und Gruppenkomposition betrifft, einen mächtigen Gipfelpunkt nicht nur in Andreas Schaffen, sondern auch in der Entwicklungsgeschichte der monumentalen Freskomalerei von Florenz. Das Studium der menschlichen Erscheinung nach dem Vorbilde Michelangelos und Leonardos hat ihn zu gesteigerter Klarheit in der Formgebung, zur Erkenntnis des organischen Baues des menschlichen Körpers und endlich zur Gewinnung neuer, schönheitlicher Proportionen verholfen. Im Rhythmus der Bewegung kommt jetzt klassisch vollkommen das ganze Innenleben zum Ausdruck. Die Vorliebe für weiche, volle Formen hat zur Schaffung eines Frauentypus angeregt, der in der Florentiner Kunst absolut neu ist und, wenn irgend etwas, im



Abb. 37. Raffael: Canigiani-Madonna. München, Alte Pinakothek.
(Zu Seite 59.)

Gegensatz zu dem mageren eckigen Quattrocentotypus als reiner Cinquecentotypus bezeichnet werden muß. Die alten, etwas plumpen Formen seiner Jugendzeit sind geadelt im Geiste Leonardo da Vincis, die unentwickelten jugendlichen Gestalten sind aus mädchenhafter Befangenheit emporgewachsen zu voller Stattlichkeit und frauenhafter Würde der Erscheinung, die in der Art ihres Sichgebens die ganze Hoheit vornehmer Aristokratie zu wahren wissen. Fast an venezianische Formenfülle erinnern diese schweren Gestalten. Aber im Grunde ist es nur der Frauentypus Leonardos in Andreas weiche, malerische Empfindung umgesetzt. Die letzte Spur linear-quattrocentistischer Empfindung ist verschwunden und an Stelle dessen tritt breite cinquecentistische Massen- und Raumvorstellung, die nicht nur in der Behandlung der Einzelformen, der monumentalen Proportionen, der in weicher Fülle geworfenen Gewänder, sondern auch in Stellung und Gruppierung der Figuren zutage tritt.

Ein bis zum äußersten durchgeführter Vergleich mit Ghirlandajos gleicher Darstellung in Sa. Maria Novella (Abb. 21) wäre ganz dazu angetan, die mächtigen Fortschritte, die Andreas Stil und der Stil der Zeit zu höherem Raumgefühl gemacht hat, zu konstatieren. Man würde überall an jedem Detail, an der Fülle der Formen, an der Zunahme der Proportionen in die Breite, an der Bevorzugung der Faceansicht im Gegensatz zur früheren Vorliebe für das Profil, an dem breiten malerischen Faltenwurf gegenüber der kleinlich gemusterten, scharf gebrochenen Gewandungen usw. den Fortschritt zu



Abb. 38. Madonna mit Kind, Johannes und Elisabeth. München, Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 60.)

malerischer Breite erkennen. Das wichtigste ist jedoch der ganz andere Gesamteindruck. Ghirlandajos hellfarbiges, buntes, detailliertes Fresko wirkt fast wie ein reichgemusterter bunter Teppich oder eine Steinmosaik. Bei Andrea überwiegt in räumlicher Einheitlichkeit die tiefe Interieurstimmung. Endlich haben sich die Wände zu einem intimen Innenraum zusammengeschlossen. Kein Blick führt das Auge schwankend nach außen. Behagliche Geschlossenheit herrscht vor. Aber woher hat er die Intimität des Innenlebens? Sie stammt wie so vieles bei Andrea aus dem Norden, von Albrecht Dürer und dessen Wochenstube im Marienleben von 1506 (Abb. 23). Wenn nun Andrea auch verschiedene Einzelmotive, wie den Kamin, das Himmelbett, den Engel in den Wolken und die sitzenden Frauen übernommen hat, so formt er in ganz anders bewußter Weise als



Abb. 39. Bildnis der Mona Lisa (La Joconde).
Nach dem Gemälde im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 60.)

diese Einzelteile zusammen zu einem malerischen Ganzen von großer geschlossener Wirkung. Es ist der sich aller Wirkungsmittel voll bewußte Italiener gegenüber dem naiv erzählenden Deutschen, dem die Klarheit der künstlerischen Vorstellung, Bewußtheit der Wirkungsmittel und die rechte Schule fehlen. Das Kompositionssystem der Figuren ist übrigens das alte: wieder ist es die im Raum herumgeführte Bewegung, nur daß diesmal aus dem Halbkreis ein geschlossener, in die Tiefe hineingeschobener Kreis geworden ist. Die Kreisschwingung, die ihren ersten Anlaß aus dem Nahen einer Besucherin in der Tür empfängt, geht über die Magd am Kamin und die sitzenden Wärterinnen zu den prächtigen Gestalten der Besucherinnen über. Hier biegt die Bewegungslinie anschaulich nach der anderen Seite um, geht zu dem bedienenden Mädchen der Wöchnerin über, um von der herannahenden Magd jenseits des Bettes aufgenommen zu werden und in der sitzenden Gestalt Josephs zur Tür hin auszuklingen. Diese sich vorn im Kreis zusammenschließende Schwingung wird gewissermaßen oben in den Kreisen des Baldachins wiederholt.

Wenn das die feine abgewogene Figurenkonstruktion ist, so gebührt der malerischen Gesamtstimmung des Bildes noch anderes Lob. Endlich einmal dunkle, nicht gemusterte Wände, endlich tiefe Tonstimmung des Interieurs, geschlossene Lichtbehandlung des Gesamtraumes und ein wunderbar weiches Herauswachsen der satten körperlichen Farben aus der dunklen Gesamtstimmung. Das Gelb und Grün der stofflich gut behandelten schweren Wollkleider der Besucherinnen dominiert absolut. Rot ist ebenfalls reichlich verwendet; blau tritt etwas zurück, so daß die Gesamtstimmung durchaus warm, behaglich ist. Man beobachte die vornehme Einfachheit des Raumes mit seinen großen Formen und werfe auch einen Blick auf die entzückend lebendigen Engelgestalten oben auf dem Baldachin und man wird die Überzeugung gewinnen, daß sich der Geist des Cinquecento zum Siege durchgerungen hat. Daß wir in den Besucherinnen nicht das Porträt seiner späteren Frau Lucrezia zu finden haben, darauf ist schon früher hingewiesen. Ein Vergleich mit dem Bildnis derselben in Madrid läßt deutlich erkennen, daß wir hier noch nicht ihren individuellen Typus, sondern nur die Weiterentwicklung des Leonardotypus der Verkündigung vor uns haben.

Nach Vollendung des letzten Freskos im Hofe der Annunziata, welches 1514 zugleich mit Franciabigios Sposalizio enthüllt wurde, muß sich Andrea wieder den Scalzofresken zugewandt haben. Das dort zunächst ausgeführte Fresko, die Predigt des Johannes (Abb. 25), zeigt in gleicher Weise wie das letzte Annunziatafresko deutliche Anlehnung an Dürers genannte Wochenstube: die sitzende Frau mit dem unruhigen Kinde links hinter Johannes ist bis in alle Falten und Fältchen Dürers Holzschnitt entnommen. Auch sonst ist das Bild voll von Reminiszenzen aus Dürers Drucken. Die Profilgestalt rechts entstammt Dürers Schaustellung Christi aus der Kupferstichpassion ebenso wie der Mann mit der Zipfelmütze rechts in der Mitte — übrigens eine alte, schon bei Schongauer beliebte Figur. Der Kopf hinter der Profilgestalt rechts und der zweite Kopf an der linken Seite sind Dürers „Christus vor Pilatus“ (Abb. 26) nachkopiert.

Bedeutsamer noch als diese direkten Entlehnungen sind die Beeinflussungen, die Dürers Stil auf Andrea gewonnen hat. Da ist zunächst die aufgeregt knittrige Faltengebung, die Dürers Reichtum an kleinen, eckigen Falten zeigt. Noch wichtiger erscheint mir dessen Einfluß auf die ganz neue Raumbehandlung. Vergleichen wir Andreas Darstellung mit der Ghirlandajos in S. Maria Novella (Abb. 24), so konstatieren wir als fundamentalen Unterschied, daß an Stelle der dortigen Raumweite, besser gesagt Raumleere, die trotz der Überfülle an Figuren und Detail nicht überwunden wird, sich hier eine außerordentliche Gedrängtheit der Figurenmassen zeigt. Es ist das nicht allein die Folge gesteigerter Formfülle und Verbreiterung der Proportionen, sondern die Figuren sind auch ganz anders gewaltsam in den Rahmen hineingezwängt. Offenbar — man denke nur an Dürers Kupferstichpassion — war es Dürer, der Nordländer, der hier dem Südländer den Raum enger zu fassen und mehr nach Breite und Tiefe auszunutzen lehrte. Diese ganz andere Raumdarstellung fundiert in dem grundlegenden Gegensatz nordischer und italienischer Kunst. Der Italiener hat immer die weite, freie Natur vor sich und eine Beschränkung des Raumes kennt er nicht. Aber der weite,



Abb. 40. Madonna mit Kind und Johannes. Budapest, Gemäldegalerie.
(Zu Seite 61.)

unendliche Raum der Natur erscheint leicht, weil die Maße fehlen, unermeßlich, unbegreifbar. Eine geschlossene Raumvorstellung ist darum den Italienern spät erst gekommen. Ganz anders der Nordländer, der vom gedrängten Innenraum ausgeht und ihn ergiebig zu verwerten sucht. Die Gestalten sind an die Enge und Geschlossenheit des Raumes gebunden. Der Raumbegriff ist dem Nordländer so zur Grundlage der künstlerischen Bildung geworden, während die Figuren nebensächlich behandelt werden — umgekehrt als bei den Italienern. In gleicher Weise wie die enge Zusammenordnung der Figuren, zeigt auch die Beleuchtung in ihrer scharfen Einseitigkeit des Interieurlichtes

einen schroffen Gegensatz zu der gleichmäßigen Freilichtbehandlung der Italiener. All diese nordischen Regeln scheint Andrea sich von Dürer angeeignet zu haben. Die Darstellung macht, trotzdem sie sich im Freien abspielt, den Eindruck einer Interieurszene. Wie absichtlich sind zu dem Zwecke die Bergkulissen im Grunde zusammengeschoben und bilden so einen dunklen Grund für die hell vom Licht getroffenen Figuren.

Wie mächtig Dürer auf den jungen Künstler gewirkt hat, dafür legt eine nur im Stich erhaltene Pietà ein noch sprechenderes Zeugnis ab. Diese Pietà soll durch den



Abb. 41. Fra Bartolommeo: Christus und die Evangelisten.
Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 62 u. 68.)

Händler Giovanni Battista Puccini nach Frankreich geschafft sein und dort die Bewunderung des Hofes erregt haben. Der Stich, den Agostino Veneto (Abb. 27) nicht zur Zufriedenheit des Künstlers herstellte, ist 1516 datiert. Demnach muß das Bild vor 1516 entstanden sein. Andrea lehnt sich nicht nur in der Haltung des Leichnams, sondern auch in den Engelsgestalten deutlich an Dürers Dreifaltigkeit von 1511 (Abb. 28) an. Für die Figur des sich überbeugenden Engels und ebenso für das in Italien sich selten findende Motiv des Kreuzes mit der Leiter oben auf dem Berg und für die

Art, wie der Hügel als dunkle Hintergrundsfläche zum Ganzen behandelt ist, für all das ist Dürers Kupferstich der Kreuzabnahme (Abb. 29) von 1507 vorbildlich gewesen. Solch tiefer Leidensausdruck in dem schlaff zurücksinkenden Kopf, solch vielfache Gebrochenheit des toten Leichnams — die Italiener haben auch den Leichnam immer nur



Abb. 42. Madonna delle Arpie. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 62.)

als Schlafenden gebildet — solch wehmutsvoller Schmerz, wie ihn das von wirrem Lockenhaar beschattete Gesicht des sich überbeugenden Engels zeigt, ferner schon allein das Motiv, wie ja zumeist die Passionsmotive, sind nordischen, deutschen Ursprungs. Ebenso düreriſch ist die Einzelbildung, so die weit über die Erde geworfenen Gewänder und das wilde Durcheinander kleinlicher Falten mit den hellbeleuchteten Brüchen und den scharfen Ecken, das wallende Lockenhaar der Engel, die kleine Pflanzenwelt am felsigen



Abb. 43. Disputa della Trinità. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 66.)

Boden mit der Dornenkrone, endlich vielleicht auch der Stein, der wohl auf dem Bilde Andreas Namen trug. Die statuarische Haltung des rechten Engels mit dem aufgestellten linken Fuß, der großen Pose und dem breiten Faltenwurf ähnelt sehr der Justizia von 1515, so daß die Entstehung in dies Jahr zu setzen ist.

Andrea hat nicht weniger denn dreimal noch den toten Christus, sei es als Pietà, sei es in figurenreicher Beweinung geschildert, aber an Tiefe der Auffassung ist er der ersten von Dürer beherrschten Darstellung nicht wieder nahe gekommen: Dürers Einflüsse verwischen sich bald und wenn wir die flüchtige Pietà al fresco in der Akademie (Abb. 78) aus dem Treppenhaus des Servitenklosters betrachten, erkennen wir wohl bedeutende maltechnische Fortschritte, aber zugleich Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit, so daß



Abb. 44. Madonna mit Kind, Johannes und Engeln. London, Wallace-Collection.
(Zu Seite 71.)

wir das immer zu früh datierte Fresko nach der breiten Lichtbehandlung und dem lichten Gesamtton in die Mitte der zwanziger Jahre setzen müssen. Da ist schon nichts mehr von den flackernden Lichtern, von der wild zerrissenen Linienführung in Aktbehandlung und Faltenwurf. Breit legt sich das Licht über das Ganze und rund, flüssig sind die Umrisse der vollen Formen.

Lange hat Dürers Einfluß in Andrea nicht nachgewirkt. Schon die nächsten Fresken des Scalzo zeigen eine Abwendung und neue Beeinflussung anderer Künstler. In der Justitia (Abb. 30) ist er wieder ganz Italiener, das zeigen vor allem die statua-

rische Haltung, die große Pose, der Reichtum an innerer Bewegung in den vielfachen Drehungen aller Körperteile, wo das Hochnehmen des rechten Armes, das Herausstellen des linken Fußes und anderes zur Steigerung der Bewegungsmöglichkeiten dienen muß. Diese Justitia hat ihr Vorbild in der Statue Andrea Sansovinos am Denkmal des Kardinals Ascanio Sforza in S. Maria del popolo zu Rom von 1504 (Abb. 31). Vielleicht hat Andrea das Modell bei Sansovino, mit dem er befreundet war, gesehen.



Abb. 45. Porträt eines jungen Mannes. Kopie. Florenz, Pitti.
(Zu Seite 74.)

Erwähnt muß hier werden, daß Andrea gemeinsam mit Jacopo Sansovino an der Herstellung der zu Ehren des Einzugs Leo X. in Florenz errichteten Scheinfassade des Doms 1515 gearbeitet hat. Diese Fassade war gewiß reichlich mit Nischenfiguren geschmückt und diese Justitia mag eine Reminiszenz von dorther sein. Auch hier formt er in seiner Weise um und bereichert das Motiv durch lebhafte Variationen der beiden Körperhälften. In interessanten Schwingungen begleitet der Linienfluß des breit gelegten Gewandes den um die Mittelachse stark gedrehten Körper. Gegen seine früheren Erscheinungen ist viel von leonardesk-cinquecentistischer Formauffassung in der deutlichen



Abb. 46. Caritas. Paris, Louvre. (Zu Seite 76.)

Herausarbeitung des körperlichen Organismus gekommen. Es scheint als ob Fra Bartolommeo ihm zu diesem tieferen Verständnis der Formenwelt verholfen hat. Wenigstens zeigt dessen damals entstandene Gestalt des Paulus im Lateran die gleichen Motive der Körperbelebung und Drehung mit Hilfe des hochgestellten Fußes und das gleiche lange Schwert. Gegenüber der Gestalt Sansovinos hat Andreas Figur an dramatischer Erregtheit gewonnen. Und gerade diese Dramatik ist ein dem Temperament Andreas

fremdes Element, so daß wir wohl schon darum an fremden, an Bartolommeos Einfluß denken müssen. Immerhin zeigt ein Vergleich beider verwandter Gestalten auch deutlich das Unterschiedliche in der Auffassung dieser zwei Florentiner. Bei Bartolommeo herrscht das formal-lineare Element vor und ihm ist es nur um möglichst plastische Herausarbeitung des Körperorganismus zu tun, wobei Kontraposte, lebhafte Bewegungen, Ge-



Abb. 17. Beweinung Christi. Wien, K. K. Hofmuseum. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien. (Zu Seite 76.)

wandfalten mithelfen müssen. Bei Andrea dagegen überwiegt das malerische Interesse für die Beleuchtung, die in breiten Lichtwellen sich über die Gestalt ergießt. Der scharfe Schnitt der Linien, ebenso wie die etwas trockene Modellierung Bartolommeos sind einem viel mehr weichen, schmiegsamen Fluß der Bewegungen, der volleren Formen gewichen. Wo dort harte Farben die Formen, die Gewandfalten scharf trennten, hat Andrea breite Licht- und Schattenmassen in einheitlichem Ton über das Ganze ergossen.

An Stelle der spontanen Erregtheit dort, zeigt sich hier schon das in sich Zusammensinken der weicheren Formen, so daß bei weiserer Verteilung der Bewegungen auf die gegenseitigen Hälften die Figur ihr volles Gleichgewicht in sich hat.

Wenn bisher der Einfluß Michelangelos sich kaum geltend machte, so tritt er plötzlich auf dem nächsten Fresko mit der Taufe des Volkes (Abb. 32) hervor. Hier sind die Figuren offenbar unter dem neuen Einfluß in ein reich belebtes Gewebe von unruhigen Linien gebracht. Unbeholfen, aber auch natürlich und schlicht wirkt die frühe Taufe dagegen. Etwas von Übertreibung in den Bewegungen ist durch Michelangelos Einfluß hineingekommen. Offenbar war es der Karton der badenden Soldaten, der



Abb. 48. Porträt eines Bildhauers. London, National-Gallery. (Zu Seite 80.)

hier gewirkt hat, übrigens ein neuer Beweis, daß die Legende, Bandinelli hätte 1511 den Karton zerschnitten, nicht wahr ist. Der letzte Rest dürerscher Auffassung ist nur noch in der knittrigen Gewandbehandlung, besonders in dem schwulstigen Mantel des Täufers zu erkennen. Der Typus der Figuren in ihrer Gestrecktheit und leichten Beweglichkeit ist michelangelesk. Der Jüngling links, der sein Hemd über der Schulter knöpft, ist eine Reminiszenz aus Michelangelos Karton. Gerade ein Vergleich dieses von Michelangelo beeinflußten Freskos mit der von Dürer influenzierten Predigt läßt erkennen, das jenes gleichmäßige Zusammendrängen der Figuren im Raum ein dürersches Element in Andreas Kunst ist, während hier die scharfe Heraushebung jeder einzelnen Gestalt, das fast Magere der bestimmt in der Silhouette herausgearbeiteten und scharf markierten Figuren, die reiche Linienbelebung in lebhaftem Auf- und Niederschwingen und reichen Kontrasten ganz von michelangeleskem Geiste durchdrungen ist.



Abb. 49. Maria mit Kind, Johannes, Elisabeth und heil. Katharina. Petersburg, Ermitage.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 81.)

Wie stark und effektvoll ist der Kontrast zwischen der vielfach gebrochenen Profilfigur und der breit von vorn genommenen Facegestalt des Täufers, wo nur durch ein weites Übergreifen des Armes das Ausgießen ermöglicht ist. Übrigens möchte ich hier am ehesten in den Figuren rechts, in der Rückenfigur, dem Knaben mit der affektierten Gegenbewegung, endlich in den kleinen Gestalten auf dem Berg die Hand Pontormos, dieses begabtesten Schülers Andreas, der schon 1512 in seiner Werkstatt war, erkennen. Gegen Andrea selbst spricht, ganz abgesehen von den echten Pontormotypen, die harte

Vorzeichnung des dunklen Umrisses, die in solcher Schärfe sich bei Andrea nicht findet. Denn er sucht solch zeichnerischer Härte aus dem Wege zu gehen, indem er die Umrisse überhaupt nicht dunkel vorzeichnet, sondern zusammen mit der Form in helle Licht- oder dunkle Schattenmassen gemeinsam einhüllt. Auch die in der Galerie Borghese dem Andrea zugeschriebene, auf der Erde sitzende Madonna zeigt ähnliche Härten und verwandte



Abb. 50. Caritas. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 82.)

Motive. Keinesfalls ist sie als Original Andreas anzusehen. Im besten Falle ist sie eine Kopie nach einem verlorenen Originale.

Hier einzuordnen sind noch zwei uns verloren gegangene Fresken, die uns in zwei mäßigen Stichen des Hieronymus Cocke und einer Kopie der Brera erhalten sind. In Chiaroscuro gemalt stellten sie die Parabel vom Weinberg dar und befanden sich einst im Klosterhof der Annunziata (Abb. 33 u. 34). Die gesteigerte Beweglichkeit und Schärfe der

Silhouettenführung der schlanken Gestalten werden auf Kosten von Michelangelos Einfluß zu setzen sein. Das Betonen des Stand- und des Spielbeines, das energische Ausgreifen der Arme, die Sorgfalt der anatomischen Durchbildung erscheinen als Reminiszenzen des Kartons. Es ist auf einmal Aktion und Linienschwung in die Gestalten und Gruppen gekommen und die Figuren dominieren als Einzelerscheinungen absolut, während Umgebung, Hintergrund, Landschaft keine wirksamen Faktoren mehr sind. Daß diese Fresken erst jetzt und nicht schon früher, etwa 1512, wie man gewöhnlich annahm, entstanden sind, erweist der Vergleich mit dem nächsten Fresko im Scalzo.

Im Jahre 1517 malte er dort die Gefangennahme des Johannes (Abb. 35). Hier erscheint der Künstler zum ersten Male ganz selbständig. Die Rückenfigur und der Kopf



Abb. 51. Der Glaube (Fides). Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 83.)

des Herodes stammen zwar aus Dürers Kupferstich „Petrus und Johannes heilen den Lahmen“ (B. 18), die Männer mit den phantastischen Kopfbedeckungen kennen wir aus Dürers und Schongauers Stichen. Auch das unruhige Flackern heller Lichter sowohl auf den Gestalten, wie auf der Architektur und dem Fußboden geht wohl auf Dürer zurück. Aber Andrea kommt hier zu außerordentlicher Geschlossenheit der Komposition und großer Frische der Darstellung. Mit den einfachsten Mitteln gelingt es ihm, die Einheit des Ganzen herauszubringen und dazu verleiht er dem Bilde noch neue malerische Reize, so daß wir das Fresko zu seinen besten Kompositionen voller Eigenart zu rechnen haben. Die Aktion ist lebendig gegeben, die Szene im spannenden Moment erfaßt. Der Künstler steht auf der Höhe seiner Kraft. Im Jahre 1517, dem der Vereinigung mit Lucrezia, kommt es zu dem lebhaftesten Ausbruch seines Temperamentes, das seine etwas matte

Natur je gefunden, die Verwendung der Kunstmittel ist dazu von äußerstem Geschick. Die Zahl der Figuren ist im Geiste der neuen Zeit nach Möglichkeit beschränkt, entgegen dem quattrocentistischen Streben nach Überhäufung mit Einzelmotiven oder der dürerschen Art, den engen Bildraum möglichst bis zum Rande vollzustopfen. Es resultiert eine freie, malerische Raumwirkung, die durch die weise Disposition der Figuren zu künstlerischer Wirkung gebracht wird. Fern von leonardeskem Schematismus gruppiert er die Figuren. Herodes mit seinen Begleitern im Mittelgrund bildet die Zentrale; von



Abb. 52. Madonna Pinti. Kopie. Zeichnung. Wien, Albertina.
(Zu Seite 83.)

ihm geht die Anregung zur dramatischen Aktion aus, die sich in der vorwärtsweisenden Bewegung der Rechten nach vorne wendet und dort in der Szene der Fesselung des Johannes in Tätigkeit tritt. Um dieser auf der rechten Seite stehenden Gruppe zum Ausgleich ein Gegengewicht zu geben, fügt er links eine Rückenfigur ein, die in ihrer statuarischen Haltung, in der großen Wucht und Breite malerischer Lichtführung von besonderer Schönheit ist. Halbkreisförmig schließen sich diese Figuren um die Mitte, indem die links sich in die Tiefe verlierende Kreislinie durch den nahenden Henker nochmals betont wird, eine Linie, die im Rundbau der Architektur von neuem pointiert ist.



Abb. 53. Tribut an Cäsar. Poggio a Cajano, Villa. (Zu Seite 83.)

In der Wohlabgewogenheit der Massen, in dem leichten Fluß der Linie, hat hier Andrea kompositionell Vorzügliches geleistet. Aber auch malerisch steht das Fresko auf einer noch von keinem Florentiner erklommenen Höhe. Gerade in der ungezwungenen Weite des Raumes, wo nicht jede leere Ecke mit einer Füllfigur ausstaffiert ist, sondern in malerischer Kühnheit rechts und links weiter, leerer Raum für Licht und Luft gelassen ist, wollen wir ein neues, malerisches Raumempfinden ahnen. Entgegen dem italienischen Formgefühl, das sich den Raum mit Hilfe von Figuren in Verkürzung und Überschneidung konstruierte, ist hier ein Gefühl für das Vorhandensein eines weiten Raumes in freier Vorstellung tätig. Unterstützt, gehalten wird alles durch breite, einheitliche Beleuchtung. Das Licht kommt von links oben und durchflutet den weiten Raum, sich breit über die Gestalten, den Fußboden, die nach der Tiefe führenden Stufen und die Mauern legend. Diese malerische Raumdarstellung wird durch die plastische Figurenbehandlung, wo die Körper in ihren reichen Drehungen und vielfachen Beleuchtungen als volle Rundkörper erscheinen, unterstützt. Es sind die fleischigen weichen Bildungen des hohen Cinquecento. Wie geistreich Andrea das helle, beleuchtete Profil des Johannes vor dem Architekturpilaster isoliert und kontrastlich durch das beschattete Profil der Rückenfigur heraushebt — der Kopf des einen Schergen ist durch den Arm verdeckt, der des anderen kommt nur unbestimmt heraus —, wie er das Sichsträuben im Körper des Gefangenen in der lebhaften Gegenbewegung, die dieser gegen die Bewegungsrichtung der Rechten des Herodes oder der eindringenden Schergen macht, in bewußter Abwägung

zum Ausdruck bringt! In alledem zeigt sich Andrea als Klassiker auf der Höhe des florentinischen Cinquecento, wo Klarheit der Vorstellung, Bewußtheit der künstlerischen Wirkungsmittel und Geschlossenheit des Gesamteffektes sich zusammenfinden. Die Vereinigung aller künstlerischen Elemente, die das einfarbige Bild in sich birgt, Linie, Licht, Masse, Form in einem geistig belebten dramatischen Moment bezeichnet den klassischen Höhepunkt in Andreas Freskomalerei. Bemerkenswert ist, daß auch hier die Figuren hell vor dunklen Grund gestellt sind, was noch an Dürer erinnert. Die Italiener besaßen damals noch kein koloristisches Kontrastprinzip. Pleinairartig stand alles hell vor hell.

Im Altarbild ist Andreas Kunst dieselben Wege gegangen. Auch da läßt er verschiedenartige Einflüsse über sich ergehen, und erst allmählich läutert er sich zu eigener Formensprache und Auffassung. Außer genanntem verlorenen Bilde der Pietà, wo er ganz unter Dürers Einfluß steht, haben wir noch ein Tafelbild aus den Jahren 1514/1515. Es ist die „Heilige Familie mit Elisabeth“ im Louvre (Abb. 36), wohl das Bild, welches Andrea auf Bestellung nach Frankreich schickte und von dem Vasari erzählt, daß es das Entzücken des Königs in solch hohem Grade erregt hätte, daß er das Vierfache des ausgemachten Preises an die Händler gezahlt, und außerdem die Berufung des jungen Künstlers nach Paris veranlaßt hätte. Auch auf diesem Bilde ist Andrea noch nicht frei. In der Komposition lehnt er sich an Raffaels Canigiani-Madonna (Abb. 37) oder an ähnliche Familien Fra Bartolommeos aus den Jahren 1514/1515 an. Charakteristisch für diese Zeit ist auch hier die Gedrängtheit und das enge Ineinanderschieben der Figuren, sowie die Wahl eines dunklen Grundes. Man wird an Dürer und dessen Einfluß auf dem Fresko der Predigt im Scalzo denken. Es ist tiefe Interieurstimmung und gedrückte Enge des Raumes, wodurch die Massigkeit der Figuren gesteigert erscheint. Es herrscht dämmerndes Helldunkel, und das Licht holt aus den dunklen Schattenmassen schwere Körper heraus. Die Umrisse der vollen Formen sind zum Teil



Abb. 54. Geschichte Josephs I. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 85.)

in Dunkel getaucht, zum Teil durch helle Lichter gehöht. Die hellrosa und gelb schillernden Gewänder — der Zustand des Bildes läßt den einstigen Farbeneffekt nur noch ahnen — bedeckt er mit durchsichtigen Schleiern. Es herrscht nebelhafte Unbestimmtheit und traumhafte Verschwommenheit. Die Wirkungen haben etwas Spielerisch-Koloristisches. Die Entstehung muß der größeren Weichheit der Faltenbrüche und der gesteigerten Geschmeidigkeit der Formgebung wegen hinter die Pietà gesetzt werden, mit der es im übrigen in den einzelnen Faltenmotiven starke Verwandtschaft zeigt, während anderseits die Beweglichkeit der Figuren noch nicht zu der Gelenkigkeit auf dem Fresko der Taufe des Volkes im Scalzo angewachsen ist. Auch die Typen weisen noch in die frühen Jahre, da sie noch ganz leonardesk und noch nicht individuell sind. Die ähnliche Darstellung der Münchener Pinakothek ist im besten Falle eine Werkstattwiederholung, freilich guter Qualität (Abb. 38). Auch hier macht ein Vergleich mit dem zeichnerisch scharfen Bilde Raffaels Andreas malerisch weiche Eigenart klar..

Es war frühestens im Jahre 1516, dem Todesjahre des ersten Mannes der Lucrezia, daß Andrea diesem seinem künftigen Weibe näher getreten ist und darum begonnen hat, ihre Züge in seinen Madonnentypus zu verewigen. Künstlerisch offenbart das schon erwähnte Porträt Lucrezias in Madrid das gleiche malerische Streben wie die Werke von 1505 1506 (Abb. 2). Denken wir an Leonardos Mona Lisa (Abb. 39), deren kräftiger, im plastisch-klaren Helldunkel modellierter Kopf büstenhaft fest und geschlossen in der scharfen Silhouette vor heller Ferne steht, so erkennen wir, daß es sich hier um eine ganz verschiedene Art von Lichtbehandlung resp. Helldunkel handelt. Bei Leonardo haben wir das plastische Helldunkel, wo einer geschlossenen Modellierung zuliebe und ganz im Sinne einer plastischen Formgebung die Schatten mittels Halblichtern und Reflexen aufgelichtet aber nicht durchleuchtet sind. Die lichte Ferne wirkt gleich einem hellen Vorhang körperlos zart hinter dieser festen statuarischen Büste. Von einer Raumeinheit ist nicht die



Abb. 55. Geschichte Josephs II. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 85.)



Abb. 56. Tanz der Salome. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 86.)

Rede. Dunkel steht die runde Form vor hellem Grunde. Ganz anders, und zwar als ein koloristisch-malerisches Helldunkel wirkt Andreas Lichtbehandlung. Vor dunklem Grund steht der helle Kopf. Aus den Schatten, die nach hinten mehr und mehr die Formen verhüllen, wächst der Kopf als helle farbige Masse heraus. Nichts von Leonardos Bestimmtheit in Silhouetten — und Linienführung oder von dessen plastischer Klarheit der Formgebung. Wir fühlen schon an der Abbildung — das Original habe ich leider nicht gesehen — von der Art, wie links etwa die Fleischfarbe ohne prägnante Heraushebung des Umrisses auf den dunklen Grund aufgetragen ist, daß der Charakter des Bildes ein koloristischer ist und daß die Farben, nicht die Formen die führende Rolle im Bild haben, daß das Gesicht als Farbkörper, nicht als plastisch geformte Masse erfaßt ist. Gewiß werden darum auch die Helldunkeltonwerte durch die Farbwerte beeinflußt. Wir haben es hier kaum mit einem farbigen Helldunkel zu tun. Wir können uns das farbige Kopftuch auf dem dunklen Haar, ein leicht rosa getöntes Karnat des weichen Fleisches, zart schillernde Farben im Gewand vorphantasieren. Aber trotzdem liegt etwas von weicher Helldunkelstimmung über dem Ganzen, wo das leichte Hervorquellen der Formen mit den zum Teil beschatteten Umrissen aus den Schatten zum Licht sich als ein Spiel feiner, farbiger Lichtwellen in einem geschlossenen Raum offenbart. Wieder steht dem nordischen Prinzip entsprechend der Kopf hell vor dunklem Grund. Das Bild mag 1517 gemalt sein.

Den Zügen seiner Frau mit dem langen Oval begegnen wir zum ersten Male im Madonnentypus auf einem kleinen Altarbild der Pester Galerie (Abb. 40). Hier erscheint sie noch jugendlicher, so daß wir Grund haben, das Bild etwas früher zu setzen. Jedoch ist sie sicher nach der noch leonardesken Louvremadonna entstanden. Wie bedeutsam ist der Fortschritt gegenüber der Corsinimadonna! (Abb. 13.) Auf dem frühen Bild steht das niedliche Figürchen vor hellem Himmel, hier hat er ihr einen dunklen

Hintergrund in der Felswand gegeben. Die Formen, die dort zierliche waren, sind hier voll, schwellend in die Breite gegangen, die Linienführung ist erregt in Gegenbewegungen und schwunghaft geworden, der Ausdruck hat sich belebt, die Gewandfalten sind rundflüssig geworden, in den Kindern spielt liebenswürdige Naivität, Maria ist etwas affektiert, endlich ist das Verhältnis der Figuren zum Bild cinquecentistisch geworden, und gegenüber jener quattrocentistischen Zierlichkeit, ja Magerkeit wirkt hier alles voll und weich. Auch in der Formgebung hat das Verständnis bedeutend zugenommen, was man an der besseren Bildung des Halses der Maria oder den Kinderkörpern erkennen kann. Die Felsenwand mit dem heitren Spiel der sich rankenden Pflanzen, die Blumen, der bunte Vogel, vor allem das Christkind, sind ein voller Widerhall nordischer, dürerscher, intimer



Abb. 57. Enthauptung des Johannes. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 87.)

Naturfreude, wo mehr noch als der Mensch die stumme, friedsame Natur liebevoller Betrachtung wert erscheint.

Auch Andreas Altarbild nähert sich seinem ersten Gipfelpunkt. Das alle Leidenschaften und alle künstlerischen Kräfte entfesselnde Jahr 1517 bringt zwei Meisterwerke der Tafelmalerei, die das, was Andrea im farblosen Fresko geleistet, fast übertreffen. Das eine ist die Madonna delle Arpie in den Uffizien, bezeichnet und datiert 1517, und das andere ist die Disputà della Trinità im Pitti. Die Madonna mit dem heiligen Franziskus und Johannes (Abb. 42) bietet kompositionell nichts Neues. Die statuarisch repräsentiv dastehende Madonna findet sich oft in der Florentiner Kunst; zuerst bei Filippo Lippi auf dessen Louvrebild. Das Dreieckschema mit der durch Sockel erhöhten Gestalt der Maria als Gipfel, ebenso wie das Motiv der verdeckten Symmetrie in den beiden sich im Gegensinne bewegenden Pendantgestalten der beiden Heiligen geht auf Fra Bartolommeos Christus mit den vier Evangelisten zurück (Abb. 41). Wenn wir

beide Künstler gegeneinanderhalten, erkennen wir in Fra Bartolommeo den Meister der Linienkomposition und des linear-plastischen Kontrapostes, während Andrea als der Maler des Lichtes und der Farbe erscheint. Der fundamentale Unterschied tritt besonders in der verschiedentlichen Behandlung des Grundes zutage. Bei Fra Bartolommeo stehen die Figuren dunkel, schwer, hart umrissen vor hellerer, scharfgezeichneter Nischenarchitektur, deren glatte Flächen und magere Zeichnung in ihrer flächenhaften Körperlosigkeit als Kontrastfolie zur Stärkung der plastischen Massigkeit der Gestalten davor dienen soll.



Abb. 58. Albrecht Dürer: Enthauptung des Johannes.
Holzschnitt. B. 125. (Zu Seite 87.)

Das ist ganz das florentinische, auf plastische Wirkung hinarbeitende Kompositionsprinzip, das schon bei Ghirlandajo klar ausgesprochen, aber erst durch Michelangelo zu höchster Ausbildung gelangen sollte. Scharf, in prinzipiellem Gegensatz, tritt Andrea auf. Und wir müssen diese absolute Originalität seiner Auffassung als künstlerische Tat ersten Ranges bezeichnen. Bei ihm stehen die Figuren hell, farbig strahlend vor dunklem, tonigem Grund. Das Lineament hat weder in dem Umriß der Figuren, noch in der Hintergrundarchitektur irgend etwas zu sagen. Die Linie ist überall nebensächlich behandelt, wenn nicht verleugnet, wie die alte plastische Licht-Schattenmodellierung, deren Stärkung Leonardo mit Hilfe dunkler Untermalung gefunden, die dann Michelangelo

in lichten Marmorton umsetzte, gänzlich aufgegeben ist. Licht und Farbe sind die Grundelemente in Andreas Kunst. Er sieht zuerst das Farbige der Erscheinung und das Spiel des Lichtes, nur diese farbige Erscheinung allein interessiert ihn. Es kommt dabei nicht darauf an, jeden Farbton festzustellen und zu benennen, es gilt nur, die ganz neue Heranziehung der Farbwerte zur Komposition zu konstatieren.

Im übrigen offenbart gerade die Madonna delle Arpie — der Name bezieht sich auf die Harpyen, die den Sockel der Maria schmücken, ein Sockel, der von Cellini entworfen sein könnte — das Vordrängen der koloristischen Werte, besonders in den beiden Heiligengestalten. Das Grau der Mönchskutte des heiligen Franz und der prachtvolle rote Mantel über dem violettlichen Gewand des Johannes mit dem grünlich schillernden Schleiertuch und rötlichen Haar übertönen stark die Lichtwerte, so daß das Spiel der Lichter und Schatten als raumschaffende, modellierende Kraft zurücktreten muß und die Farbe fast eine flächenhafte Wirkung der Gewandpartien weckt. Weicher und voller in Licht und Schatten gebettet ist die Gestalt der Maria, wo das konventionelle Rot des Gewandes in lichtes Rosa, das Blau des Mantels tief gestimmt ist, und ein gelbgrünlicher Ton im Ärmel, das Gelb des Tuches auf der Schulter und das Weiß des Kopftuches das Spiel der Farben bereichert. Die Falten sind hier tief hineingewühlt und schwulstig übereinandergelegt, um das Meer des Lichtes auf der Höhe und der Schatten in den Tiefen lebendiger wogen zu lassen. Die Gestalt selbst wächst aus ihren eigenen Schatten, die sie in der Tiefe umhüllen, allmählich heraus. Der Grund ist graugelb, wie überhaupt Andrea farblose Schatten nicht kennt, sondern das Grau der Schatten bald ins kühle Blau, bald, wie hier, ins Gelbliche stimmt. Immer hat der Schatten einen Farbwert im Bilde. Das Prinzip des Herausdrängens der vollen Gestalt aus dem Dunkel der Tiefe hinein in eine vordere Lichtsphäre, wie es hier und



Abb. 59. Überreichung des Hauptes des Johannes. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 89.)



Abb. 60. Verkündigung an Joachim. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 90.)

oft bei Andrea gegeben wird, ist an sich nichts Neues. Es ist ein zuerst von Leonardo in der Grottenmadonna der plastischen Helldunkelmodellierung vor dunklem Grund zuliebe aufgebrachtes System. Aber bei Leonardo geht selbst auf seiner Anna Selbdritt und ebenso bei seinen Schülern, wie Fra Bartolommeo, das statuarisch Plastische der Einzelerscheinung nie verloren. Das Geschlossene der Einzelform ist immer durch bestimmte Umrißzeichnung gewahrt. Andrea als erster sah malerisch-räumlich, indem er die Schatten der Figur mit dem dunklen, tonigen Grund verband. Er zuerst besaß die Kühnheit, einen Körper, wie hier dies Figürchen des nackten Christkindes, durch Licht und Schatten zu teilen und sogar die Außensilhouette ganz in Schatten hüllend, mit dem Schatten des dunklen Grundes zu verbinden. Ebenso verschleiert ist die Silhouette der Maria und malerisch greifen die entzückenden Kindergestalten aus dem Dunkel hervor. Es ist das eine vollkommene Verleugnung des plastisch-formalen Prinzips. Andrea durchbricht damit alle Traditionen florentiner Kunstauffassung. Wie malerisch seine Empfindung ist, zeigt vielleicht am besten der Kopf der Madonna (der Ausdruck dieser „Lucrezia“ hat etwas Rohes, herrisch Gewaltsames). Mit Hilfe des weit übergelegten Kopftuches bettet er ihn in ein dunkles Meer von Schatten, aus dem heraus das eindringende Licht fleischige, schwellende Formen weich herausholt. Das Motiv des weit übergelegten beschattenden Kopftuches stammt gewiß von Dürer, bei dem es sich öfters findet. Nun die Frage, wie weit man bei Andrea von Helldunkel reden kann. Crowe-Cavalcaselle sprechen dem Andrea den Sinn für das Helldunkel ab. Aber offenbar mit Unrecht. Es ist eben nur nicht Leonardos plastisches Helldunkel, welches nur eine Vertiefung der Schatten und Auflichtung der Halbschatten zum Zweck weicher, plastischer Formmodellierung bedeutet. Andrea bringt vielmehr ein koloristisches

Helldunkel, welches zur Schaffung eines die ganze Bildfläche beherrschenden Grundtones da ist und welches das Herauswachsen der Farben aus dem Gesamtton und das Hineinleuchten des Lichtes in die Schatten unterstützen soll. Wir werden übrigens sehen, daß Andrea in späteren Jahren zu einer kräftigeren Durchbildung des Helldunkels gekommen ist. Jedenfalls hat er, wie kein anderer in Florenz, die Beziehungen der Farbe zum Licht



Abb. 61. Die Hoffnung (Spes). Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 92.)

beobachtet und erkannt. Entgegen dem Pleinaircharakter der Italiener hatte er nach Interieurwirkungen gestrebt, und Dürer hatte ihm diese gelehrt.

Das andere Meisterwerk von Andreas farbigem Helldunkel ist die Disputà della Trinità im Pitti (Abb. 43). Vier Heilige stehen in regelmäßiger, aber relativ zwangloser Anordnung zusammen im Gespräch, zwei lauschen kniend den Worten. Dürerisch fast erscheint die Darstellung in der Innerlichkeit der Auffassung. Solche Kraft geistigen

Ausdruckes und innerer Wahrheit hat Andrea nie wieder erreicht, und das in einer fast leonardesk anmutenden, starken Charakterisierung und dramatischen Konzentration. Diese Zusammenfassung und Belebung der Figuren in einem geistig bedeutsamen Moment ist echt cinquecentistisch. Die hohe Renaissance begnügt sich eben nicht mit einem äußeren kompositionellen Motiv, sondern das Zusammenfassende der Anordnung ist immer innerlich begründet in einer gleichmäßigen Durchdringung und Zusammenfassung der Gestalten in einem gleichen geistigen Moment. Das rein künstlerische Element der Komposition ist



Abb. 62. Porträt eines jungen Mannes. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 92.)

erwachsen aus der seelischen Belebung. Leonardos dramatischer Geist ging zuerst damit über das Quattrocento, dem diese innere Belebung gefehlt, hinaus. Das Cinquecento kennt darum jene quattrocentistischen Porträtgestalten, die unbeteiligt neben der Hauptszene stehen, nicht mehr. Ein höherer Geist der Einheit steht über dem geistig souveränen Cinquecento. Augustin disputiert lebhaft mit Petrus Martyr, jener in beschattetem, dieser in kräftig aufgelichtetem Profil. Franz, in sich gekehrt, drückt voll Überzeugung und Glaubensstärke die Rechte an die Brust; leichte Schatten umspielen sein verzehrtes Gesicht. Um so lichter in sinnlichem Scheine erstrahlt der schöne Jüngling Laurentius, der ziemlich unbeteiligt vor sich hinschaut. Die beiden Knienden, Sebastian und Magdalena, sind



Abb. 63. Johannes in der Wüste. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 93.)

beide ins Profil gerückt, jener in matt aufgelichtete Schatten gehüllt, diese strahlend in hellem Glanze. Die sprechende Großartigkeit und dramatische Kraft der monumental erfaßten Gestalten sind vielleicht auch ein Reflex aus Fra Bartolommeos edler Durchgeistigung auf Christus und die vier Evangelisten (Abb. 41).

Auch hier ist es der Maler Andrea und nicht der Plastiker, der dem Bilde ein eigenes, individuelles Gepräge gibt. Wieder ist der Grund dunkel, dämmeriger, bräun-

licher Schatten ohne irgendwelche Details. Malerischer denn je sind die Gestalten von sanftem Dämmerschein umspielt. Lebhaft erregt flackern phantastisch vom Licht getroffene Gesichter vor unbestimmtem Grunde auf. Noch umhüllen Schatten die stehenden Gestalten. Grau, weiß und schwarz sind die Töne der Gewandung. Besonders am Rande herrschen dumpfe Halbtöne, nach der Mitte hin hellt es sich auf. Ein Lichtstrahl holt aus dem in Schatten versenkten Gewand des heiligen Laurentius ein zart schillerndes Zinnoberrot heraus. Das Haar dieser sinnlichen Gestalt flackert rot auf über einem warmen Karnat. Das Dunkel des Hintergrundes wird durch das zitternde Dämmerlicht



Abb. 64. Detail des Johannes in der Wüste. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 93.)

des Mittelgrundes, in dem die vier Heiligen stehen, zum strahlenden Vordergrund übergeleitet. Hier, bei den knienden, in volles Licht gerückten Gestalten, schlagen die Farben kräftigere Töne an. Prachtvoll erstrahlt der breit beleuchtete Rücken Sebastians in seiner Wärme des Tones zu höchster Geschlossenheit der Farbfläche und der Form gestärkt durch die Kontraste, die die Unruhe des Lichtes und das Blau des Tones des breitgeworfenen, vielfach in Falten gebrochenen Mantelstückes anschlagen. Es scheint, als ob Andrea hier schon auf ein harmonisches Zusammenstimmen von Blau und Gelb hinarbeitete. Sollte da schon eine Ahnung von der Harmonie der Komplementärfarben aufgetaucht sein? Ebenso geistreich ist das Gegenstück, die Magdalena, wo das Zusammenspiel von vier Nuancen in Rot versucht ist, in dem tiefroten Mantel, zinnoberrosa Gewand, rotem Haar und in dem ganz zart rosa gestimmten Karnat. Das Gelb am

Ärmel gibt einen anderen Ton der warmen Hälfte der Skala, wozu das kühle Weiß des Halstuches die glühende Pracht der Töne noch heißer erstrahlen läßt. Nichts als tote Flächenfüllung, als unstoffliche Illuminierung umrandeter Flächen war bisher die Farbe gewesen, hier zuerst in Florenz erringt sie sinnliche Körperlichkeit und leuchtende Fülle.



Abb. 65. Beweinung Christi. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 96.)

Selbst des Schwarz der Mönchgewänder, selbst das Grau der Schatten sind nicht leblose Töne, sondern tief als Farben empfunden. Hier ist alles mit Farbe gemalt, breit mit dem Pinsel hingesetzt und nicht mehr koloristisch empfindungslos in alter Linienkunst. Die Farbwerte treten gleichbedeutend neben die formalen Elemente und das Licht beherrscht

im weichen Zusammenspiel das Ganze, ohne daß jedoch das Formale vernachlässigt wäre. Eine einheitliche Helldunkelstimmung umschließt alles. Farben wie Formen wachsen gleichmäßig aus dem dunklen Grunde hervor.

Außer diesen beiden Meisterstücken besitzen wir aus dieser Zeit der Abklärung zu klassischer Harmonie und Schönheit eine Madonna mit Kindern in der Wallace-Collection zu London (Abb. 44). Kompositionell und in der Helldunkelstimmung steht es der Disputa am nächsten. Schon auf letzterem Bilde konnten wir eine eigenartige Licht-



Abb. 66. Heilige Familie mit Johannes. Florenz, Pal. Pitti Nr. 62. (Zu Seite 98.)

komposition beobachten. Die Figurenmasse als einen geschlossenen, von grauen Schatten umschlossenen Komplex fassend, hatte er versucht, Regel und Ordnung, gewissermaßen organisches Leben in diesen mächtigen Gruppenkörper zu bringen, indem er dem Licht als belebenden Faktor auch kompositionellen Anteil verlieh. Er ordnete nämlich die Lichter so, daß sie fast kreisförmig wie eine Strahlenglorie einen mittleren dunklen Kern umgeben. Aus dieser Dunkelheit läßt er auf der Disputa den zartesten der Farbtöne, ein duftiges Zinnoberrosa hervorleuchten. Auf dem Bilde der Wallace-Collection, das übrigens sehr stark nachgedunkelt ist, sehen wir in der Mitte weiter nichts als schwarze Schatten. Da ist unergründliche dunkle Tiefe, aber rings um

diese Schatten flammen fast kreisförmig die Lichter und lebhaften Farben auf. Das Helldunkelspiel ist in die Mitte verlegt und nach dorthin versinken der Leib des Kindes, der Kopf der Maria, die übrigen Körper und Köpfe in Halbschatten und Schatten. Nach dem Rande zu, besonders nach rechts hin verklingt das Lichtspiel in einem Meer von



Abb. 67. Madonna in Glorie mit sechs Heiligen. Florenz, Pal. Pitti. Nr. 307.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 98.)

Falten, auf dem die Lichter wie im leichten Wellengekräusel leicht aufsitzen. Die weichen schwellenden Formen und ihre noch leonardesken Typen lassen, wie besonders der längliche, bestimmt gezeichnete Kopf der Maria, keinen Zweifel, daß dies Bild 1517/18 entstanden ist. Aber die Lebhaftigkeit der Farben ist im Wachsen. Der Mantel der Maria ist helles Blau mit violettlichem Umschlag, die Ärmel gelblich, das Gewand

zinnoberrosa und vor diesem Zinnoberrosa erstrahlt voll das leuchtende Karnat des Kindes. Aus dem Dunkel in der Mitte leuchten der Leib des Johannesknaben und Kinderköpfe, das tiefgrüne Gewand des größeren Engels auf. Der Hintergrund der Gruppe ist auch hier dunkel, farbig, es ist ein grüner Vorhang, neben dem der zarte Duft der lichten Ferne aufleuchtet.

Ein Porträt noch wäre für diese Jahre 1517/1518 anzuführen: das sogenannte Selbstporträt des Künstlers in jugendlichen Jahren. Es existiert in zwei Exemplaren,



Abb. 68. Kopie nach Raffael: Leo X. mit zwei Nepoten. Neapel, Galerie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 99.)

einmal im Pitti (184) und ein andermal in den Uffizien (280). Aber weder ist es das Selbstporträt des Künstlers, denn wir können hier unmöglich den gleichen Mann erkennen, der uns auf dem Zug der Könige entgegentritt, noch ist überhaupt eines der genannten Exemplare echt. Selten hat man mit den Porträts eines Künstlers gleich großen Unfug getrieben, wie mit denen Andreas. Jedes männliche Bildnis seiner Hand bezeichnet man als Selbstporträt, jedes weibliche als das der Lucrezia. Eine gewisse Gleichmäßigkeit im Ausdruck und Mangel an individueller Charakterisierung mögen schuld daran haben. Nur das Porträt auf dem Annunziatafresko und das Porträt der Uffizien (Abb. 1) geben ihn selbst, nur der Kopf in Madrid gibt seine Frau



Abb. 69. Heilige Familie mit Engel. Madrid, Prado.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 100.)

Lucrezia wieder. Was nun die beiden Exemplare des sogenannten frühen Selbstporträts in den Uffizien und im Pitti betrifft, so ist das der Uffizien ohne weiteres auszuschalten, allein schon wegen der Flüchtigkeit der Malweise und Leere der Formen. Besser sieht das Exemplar im Pitti aus (Abb. 45), welches allein schon in der breiteren Fassung, aber auch in der größeren Feinheit der Helldunkelbehandlung dem Originale näher zu stehen scheint. Aber daß es auch nicht Original ist, erweist sich bei sorgfältiger Nachprüfung. So flau und flüchtig hätte Andrea nie gemalt, so leer und farblos den Grund



Abb. 70. Madonna del Sacco. Fresko. Florenz, Klosterhof der Annunziata.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 102.)

nie gelassen. Man muß den Verlust des Originals bedauern, da es für die Art der Auflichtung der großen Gesichtsformen und die Helldunkelwirkung ein prägnantes Beispiel abgäbe. Sicher muß es, wie ein Vergleich mit den Gestalten der Disputa zeigt, in den Jahren 1517/1518 entstanden sein. Es ist das der scharf geschnittene, länglich ovale Typus jener Zeit, der in der Prägnanz der Gliederung als ein Abkömmling von Leonardos Typus erscheint.

III.

Der koloristische Stil.

(1518—1524.)

Das Jahr 1518 brachte die Berufung und Abreise Andreas nach Paris. Im Juni wird er dort eingetroffen sein. Als ersten Auftrag, der ihm dort zuteil wurde, nennt Vasari das Porträt des kleinen, am 28. Februar geborenen, bald verstorbenen Dauphin und nennt als der Preis dafür 300 Gulden. Das Bild ist verloren. Als erstes Zeugnis seines Pariser Aufenthaltes besitzen wir die bezeichnete und 1518 datierte Caritas des Louvre (Abb. 46). Dieses im Ausland entstandene Werk zeigt eigentümlicherweise einen starken Reflex Michelangelos in Andreas Kunst und zwar ist es die Medici-Madonna, der sie am meisten ähnelt. Höchst wahrscheinlich hatte Andrea den im September 1517 nach Florenz zurückgekehrten Michelangelo kennen gelernt und da mag er ein Modell oder eine Zeichnung zu einer ähnlichen Madonna des Meisters gesehen und sie im Geiste nachgebildet haben. Oder sollte die Medici-Madonna schon damals im Modell vorhanden gewesen sein und wäre sie erst nachträglich für die Medicikapelle bestimmt gewesen? Denn solch eigenartiges Motiv, wie das Kind mit gespreizten Beinen sich an die Brust der Mutter legt, wie Maria leicht geneigten Hauptes vor sich hinblickt in fast schwermütigem Hinstarren, ferner das Sitzmotiv — gerade die Caritas war bisher immer stehend gebildet (vergl. Filippino, Quercia usw.) — all das geht sicher auf Michelangelo zurück. Dazu hat sich der Typus aus Leonardos langgestrecktem Oval dem Sibyllentypus Michelangelos sichtlich genähert, ebenso wie die Steigerung der Gegenbewegungsmotive und das statuarisch Plastische der Erscheinung an den großen Meister der Plastik erinnern. Aber die Beeinflussung ist doch nur eine äußerliche. Noch ergötzt sich der Künstler in seiner Farbenfreude in den breitgeworfenen Gewändern und dem lebhaften Spiel des Lichtes über dem farbigen Tuch, wie auf dem nackten, etwas bleich getönten Fleisch. Noch ist da oder dort ein zartes Helldunkelspiel, aber es berührt doch eigenartig, daß Andrea hier plötzlich die tiefe Grundierung, die seine Werke der letzten Jahre zeigten, aufgibt. Der Toncharakter des leider gänzlich ruinierten Bildes ist ganz licht geworden. Die Farbtöne sind ausgeblichen, aber es hat auch die Kraft der Formgebung nachgelassen. An Stelle runder, tief hineingewühlter Faltenlagen sind flachgezeichnete Falten getreten. Sollte hier schon nordischer Einfluß zur Verdrängung plastischer Formfülle beigetragen haben? Nordischer Einfluß gibt sich, scheints, kund in der Liebe, mit der die Pflanzenwelt, der Granatapfel, Haselnüsse, ferner die schönen Baumgruppen im Grunde gebildet sind.

Wenn sich hier der nordische Einfluß nur schüchtern geltend macht und am klassisch-statuarischen Charakter der Erscheinungen wenig nur verändert hat, lebendig und groß tritt er in seiner bedeutenden Pietà im Belvedere zu Wien (Abb. 47) zutage. Hier hat sich ein neuer, der koloristische Stil Andreas vollkommen entwickelt. Die koloristischen Werte herrschen absolut. Alle linear-kompositionellen Probleme, alle formalen Elemente sind ersetzt durch koloristische. Es gibt kaum in der italienischen Kunst, sicher nicht in der Schule von Florenz ein gleich groß in der Farbstimmung erfaßtes Werk, wie dieses, welches in der koloristischen Gesamtwirkung zu den monumentalsten Werken Andreas, wenn nicht der florentinischen Kunst zu rechnen ist. Es ist ein rauschender Chorgesang glänzender Farbharmonien. Dies Bild ist erst nach seiner Heimkehr gemalt und doch erscheint es als der stärkste Reflex nordischer Bildwerke. Eigen-

tümlich: in Paris erinnert er sich der Größe Michelangelos und hier klingen Eindrücke seines Pariser Aufenthaltes wieder! Nordisch ist das Motiv der verzweifelnden Klage und des in sich schlaff zusammensinkenden Leichnams. Alle Italiener, Perugino und Bellini sowohl wie Michelangelo und andere haben den Toten als Schlafenden mit



Abb. 71. Abendmahl. Florenz, S. Salvi. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 104.)

straffen Muskeln gebildet. Andrea bildet, wie auch schon auf der früheren Pietà im Geiste Dürers den Leichnam schlaff in sich zusammengesunken. Auch Maria war in ihrem Schmerz in Italien nie lautschreiend geworden in händeringendem Klagen und Verzweifeln, sondern in stillem, heiligem Schmerz, der die Haltung der Gottesmutter nicht beeinträchtigt, war sie geschildert. Man denke an Michelangelos hoheitsvolle

Wehmut und hier dies laute Jammern, dies verzerrte Gesicht. Solche Auffassung kann als letzter Reflex — man vergleiche die Beweinung und Grablegung der Kleinen Passion — aus Dürers Stichen angesehen werden, aber auch durch verwandte Darstellungen dieser besonders in der flämisch-französischen Kunst beliebten Szene beeinflußt sein.



Abb. 72. Apostel. Detail des Abendmahls. Florenz, S. Salvi. (Zu Seite 104.)

Genaue Analogien konnte ich nicht finden. Aber eines scheint mir dieser französischen Quelle sicher zu entstammen: das ist der kühle, vornehme Gesamtton, das kreidebleiche Karnat, das helle Blau im Mantel der Maria, das Grün im Vorhang, alles Farbstimmungen und Töne, die sich in der französischen Kunst häufig finden — der sogenannte Maitre des moulins und Jan Fouquet wären da zu nennen.

Das und noch manches andere mag aus fremden Quellen geschöpft sein, eines gehört einzig der Phantasie Andreas und seinem außergewöhnlich starken Farbempfinden: die großartige Zusammenstimmung der Farben zu geschlossener Harmonie. Was hatte bis dahin die Farbe in der florentiner Kunst zu bedeuten? Nirgendswo haben alte, konventionelle Traditionen gleich lange geherrscht wie in der Farbgebung: Rot das Gewand, blau der Mantel der Maria, die Farben der Heiligen und Engel bunt und tot in ungeregeltem Durcheinander. Die Farbe war nur Flächenfüllung, Anstrich ohne wirklichen eigenen Wert. Hier wird die Farbe auf einmal zum ausschlaggebenden Faktor im Bilde. Man hatte längst schon die Rhythmik der Linien, den Ausgleich der Massen



Abb. 73. Apostel. Detail des Abendmahls. Florenz, S. Salvi. (Zu Seite 104.)

erfaßt, ehe man auch die Harmoniegesetze der Farbe entdeckte. Andrea ist der erste, der sich eine bestimmte Farbenskala bildet. Er ist der Entdecker der Harmonien der Komplementärfarben und die Bewußtheit, mit der er die Farben harmonisch abstimmt, hat als höchste Geistestat zu gelten. Bleich ist der Gesamtton. Der dominierende Akkord ist das Hellblau des Mantels zusammen mit dem, im Kontrast zu jenem akkordierenden Blau, gelblich bewerteten Karnat des Leichnams. Ein grünliches Gelb im Leichentuch, ein zartes Rosa im Hüfttuch scheinen wie Variationen dieses bleichen Karnattones, während anderseits bei der Maria ein Grau im Gewand und Weiß im Kopftuch die kühlen Abtönungen zu Blau geben. Gelb und Blau, diesen Farbenakkord hatte Andrea schon auf der Disputa in Sebastian gegeben. Aber er beherrschte noch



Abb. 74. Apostel. Detail des Abendmahls. Florenz, S. Salvi. (Zu Seite 104.)

nicht das Bildganze und er hatte ihm noch keinen gleich starken Gegenklang in dem Zusammenspiel warmer Töne in Rot und Gelb gegenübergestellt. Hier gewinnt Andrea ein lebendiges, volles Gegenspiel im Orangegelb und Violett bei den beiden Engelsgestalten, wodurch die vornehme Kühle des Hauptakkordes nur um so gehaltvoller wirkt. Der linke Engel mit dem blonden Haar ist in ein orangegelbes Gewand gekleidet, der rechte mit dem schwarzen Haar gibt im Violett und den hellgelben Flügeln einen lebhaft kühlen Gegenton. Als Gegenton zu dem Rot und Gelb wirkt das Grün im Hintergrund. Andrea ist durchaus Kolorist. Allein die Farbe wirkt, nicht Linienführung, nicht Formgebung haben etwas zu sagen, nicht Licht und Schatten oder Helldunkel, nur das geistreich geschmackvolle Zusammenspiel der lebhaft leuchtenden Farbflächen gegeneinander. Nirgends eine starke Linie, nirgends harte Silhouetten, nirgends auch eine feste, isolierte Form, alles nur leuchtende Farbe. Man muß das Bild, wie kein anderes der italienischen Renaissance gesehen haben, um es zu bewundern. Es leuchtet solche Kraft des Farbempfindens, eines den Florentinern sonst fernen Sinnes, aus dem Bilde, daß man Andrea in seiner Originalität als einen der größten Meister der Farbe bezeichnen muß.

Diese Pietà mag vielleicht noch in Paris begonnen sein; in die Zeit des Pariser Aufenthaltes möchten wir ein ganz vorzügliches Jünglingsporträt der National-Gallery zu London setzen, einen Bildhauer darstellend, der einen Steinblock in der Hand hält (Abb. 48). Der Gesichtstypus mit der breiten, eckigen Stirn, der fein geschnittenen Nase, dem eckigen Kinn erinnert, ebenso wie die Malweise mit dem dünnen Farbauftrag, besonders in den Lichtern und der leichten Untermalung, an die Disputa und die Caritas. Aber die koloristische Empfindung hat sich schon zur Höhe der Pietà in Wien erhoben. Das Ganze ist von außerordentlicher Delikatesse des Tones, die Andrea wiederum als einen der geschmackvollsten Koloristen seiner Zeit offenbart. Grau domi-



Abb. 75. Johannes. Detail des Abendmahls. Florenz, S. Salvi. (Zu Seite 104.)

niert, mattgrau ist der Grund, schwarz die Weste und die Mütze, weiß das Hemd und hellblaugrau, ins Violette spielend, der Ärmel. Gegenüber solch kühlen Tönungen erscheint das in feinstes Helldunkel gehüllte Gesicht mit dem leicht gelblichen Karnat besonders warm und lebensvoll. Der Effekt des auf dem Hemd am Hals hell aufleuchtenden Lichtes und der weichen Tönungen im Gesicht läßt, wenn auch ganz entfernt, van Dycksche Finessen ahnen. Das Bild ist eines der Meisterwerke von höchster Noblesse der Farbenharmonien.

Gleichzeitig mit der Pietà, höchstwahrscheinlich früher, muß ein Altarbild der Petersburger Ermitage (Abb. 49) entstanden sein, welches Maria mit dem Kind, der heiligen Elisabeth und Magdalena in schlichter Zusammengruppierung gibt. Der Zustand des Bildes, das ich nicht sah, scheint ein sehr schlechter zu sein. Das Bild ist vielleicht noch in Paris gemalt, da es stilistisch zwischen der Caritas, mit der die Kindertypen und der landschaftliche Grund übereinstimmen, und der Pietà steht. Das Original hat offenbar die gleiche Bleichheit der Töne, die weiche Fülle des Fleisches — vergl. besonders Katharina — wie die Pietà. Eigenartig nordisch, an die Sippenbilder erinnernd, mutet das genrehafte Motiv des Sich-Unterhaltens der beiden heiligen Frauen an, wo Maria den Worten der Elisabeth lauscht, während die Kinder mit der heiligen Katharina ihr scherzendes Spiel treiben, unbekümmert um die Mütter. Hier ist nichts mehr von leonardesker Pyramidalkomposition oder von michelangelesk bewußter Gegenbewegung, auch kaum noch etwas von klassischer Würde, hoheitsvollem Sichgeben des italienischen Cinquecentisten. Es ist ein ungezwungenes Nebeneinander, bei dem sicher der Farbe, ebenso wie der Verteilung der Licht- und Schattenflächen ein großer Wert beigelegt ist. Im übrigen ist dies Bild interessant, weil es das Nebeneinander zweier verschiedener Frauentypen Andreas zeigt. Marias länglicher Kopf entspricht noch dem Typus der späteren klassischen

Epoche, wie ihn unter anderem die Madonna delle Arpie als Porträt der Lucrezia zeigt. Die Magdalena daneben zeigt aber den weichen, rundlichen Typus, der nun bald ganz in Andreas Kunst eindringt. Er entfernt sich vollständig von Leonardos Idealtypus, indem auch der letzte Rest von scharfem Schnitt und bewußter Gliederung einer breiten, koloristisch-malerischen Auffassung Platz macht. Vor allem wird die Farbe des Gesichtes herausgehoben.

Zurückgekehrt übernahm Andrea die Weiterführung früher begonnener Arbeiten. Im Scalzo war Franciabigio während seiner Abwesenheit für ihn eingetreten und hatte zwei Fresken gemalt. Jetzt begann Andrea die Arbeit mit zwei Einzelfiguren der „Liebe“ und des „Glaubens“, die er 1520 ausführte. Der Entstehungszeit nach am

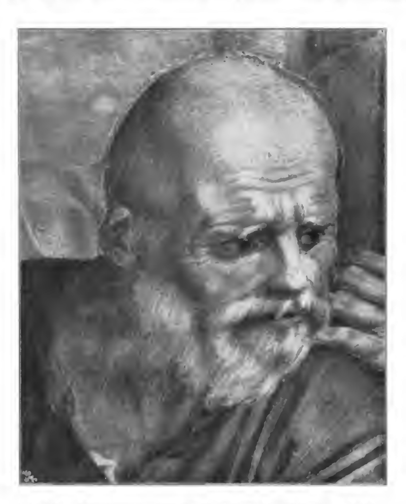


Abb. 76. Apostelkopf. Detail des Abendmahls. Florenz, S. Salvi.
(Zu Seite 104.)

frühesten ist die Caritas (Abb. 50), die entgegen der Pariser Caritas, stehend gegeben ist. Das Stehmotiv war hier gefordert durch das Format. Von einem absichtlichen Aufgeben des unter Michelangelos Einfluß gewonnenen Sitzschemas und einem Zurückgehen auf andere quattrocentistische Darstellungen, etwa Filippinos in Cap. Strozzi von S. Maria Novella, braucht darum nicht gesprochen zu werden. Alle Motive, das des aufgestellten Spielbeines der Caritas, das der spielenden Kinder zu ihren Füßen, das des ungewöhnlich schweren Knaben an ihrem Hals, ebenso wie der Faltenwurf erinnern stark an die Arpienmadonna. Nie wieder ist dem Andrea eine Gruppe von gleicher Lebendigkeit der Bewegung und Spontaneität des aktiven Moments gelungen. Das bewegte Durcheinander dieser Gestalten ist von außerordentlicher Frische. Was die Bewegungen noch nicht beleben, das wird durch das reiche Spiel von Licht und Schatten auf der Gruppe aufgeregt. Die Körperbildung des Kindes zeigt auch hier etwas von

Michelangelos Monumentalität. Die Art, wie diese volle Gruppe den engen Rahmen sprengt und aus ihr herausdrängt, ist gleich michelangelesk.

Gegenüber dieser Lebendigkeit und Bewegtheit des dramatischen Linienspiels erscheint die Gestalt des Glaubens (Abb. 51) eigentümlich malerisch breit und einfach. Groß in der Haltung und würdevoll in der vornehmen Geste. Statuarisch in der Ruhe und Geschlossenheit der Formen, malerisch in der Breite des Faltenwurfes und der Fülle des Lichtes, das sich über sie wie über diese ganze Nische ergießt. Wir merken, in diesen Fresken, in denen Andrea ganz auf die Farbe Verzicht leisten mußte, hat er das Licht kultiviert und die Beleuchtung zum Problem seiner Malerei erhoben.

Bevor wir zu den weiteren Scalzofresken übergehen, haben wir zweier Fresken zu gedenken, von denen das eine, ein Madonnentabernakel an Porta a Pinti schon 1529



Abb. 77. Apostelkopf. Detail des Abendmahls. Florenz, S. Salvi. (Zu Seite 104.)

während der Belagerung von Florenz beinahe zerstört worden wäre, damals, weil man es besonders hoch schätzte, gerettet wurde, aber neuerdings ganz ruiniert ist. Kopien und Stiche geben uns eine Vorstellung des Ganzen (Abb. 52). Die Madonna majestätisch, fast monumental dasitzend, erinnert an Michelangelo, ebenso die Kinder, die etwas affektiert Erregtes haben. Der Faltenwurf ist breit und groß. Wir nähern uns allmählich den monumentalen Formbildungen. Die Dramatik der Figuren nimmt zu, der breite Wurf der Gewandung steigert sich zu schillernder Pracht.

So erscheint das 1521 für Leo X. in der Villa Poggio a Cajano gemalte große Fresko, darstellend „die vier Weltteile bringen ihren Tribut dem Cäsar dar“, ein Prunkstück von strahlendem Farbenglanz (Abb. 53). Von rechts, von links, von vorn und aus der Tiefe kommen die fremdländischen Gestalten heran, die verschiedenartigsten Erscheinungen der Tierwelt als Tribut darzubringen. Um Raum zu schaffen, schiebt er die Architektur, den



Abb. 78. Pietà. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 48 u. 110.)

Türbogen über dem Cäsarsitz schräg in die Tiefe. Der räumliche Eindruck wird dadurch wohl erhöht, aber das mannigfaltige Durcheinander der Gestalten läßt keine rechte Geschlossenheit aufkommen. So glänzend auch das Ganze gemalt und so vorzüglich das breit flutende Sonnenlicht wiedergegeben ist, so amüsant die ganze Menagerie exotischer Tiere sein mag und die bunte Farbenpracht unser Auge erquickt, wir vermissen die rechte Beherrschung der Massen, übersichtliche Gliederung und monumentale Gruppierung. Trotz dieser Schwächen überragt das Fresko all die Fresken der Franciabigio, Pontormo, Allori bedeutend, was zur richtigen Wertschätzung des Künstlers betont werden muß. Gerade im Verhältnis und bei einem Vergleich mit seinen florentiner Zeitgenossen wird immer klar, daß er doch um einige Grade über denselben stand, mag er auch an die ganz Großen nicht heranreichen. Übrigens hat Andrea sein Fresko nicht vollendet, die

Ecke rechts, von dem Knaben mit dem Truthahn an, ist von Alessandro Allori 1580 vollendet.

Dieselbe Unfähigkeit, Figuren zusammenzuhalten, zeigen die beiden kleinen, liebenswürdigen Bildchen mit Erzählungen aus der Geschichte Josephs, die er 1521 zur Hochzeit Pier Francesco Soderinis mit Maria Acciajuoli ausführte (Abb. 54, 55). (Auch Bacchiacca, Franciabigio, Granacci und Pontormo erhielten Aufträge.) Die Fehler der Komposition treten bei diesen kleinen Bildchen zurück. Sind doch die Erzählungen frisch und lebendig, dazu ist die Landschaft außergewöhnlich frei und weit, wo alles in heiterem Sonnenglanz erstrahlt. Besonders findet sich auf dem zweiten Bild, wo sich die mächtige Architekturkulisse in den Mittelgrund hineinschiebt, ein für damalige Begriffe ziemlich fortgeschrittenes Landschaftsbild. Eine Kuhherde weidet da am kleinen See, Wege führen in die Tiefe und die Hügel schieben sich ziemlich natürlich in den Raum hinein. Oben auf den Bergen wechseln kleine idyllische Schattenplätze unter Bäumen, die schon ziemlich natürlich gebildet sind, mit grünen Wiesen. Die Figuren bewegen sich lebendig und leicht in dem durchleuchteten Raum. Licht und Luft sind überall. Bei dem Flußgott links denken wir nicht sowohl an die Antike als vielmehr an das neuerdings gefundene Tonmodell Michelangelos zu einem Flußgott. Das Naive der Erzählungsweise, wie der Künstler auf jedem Bilde drei bis vier Szenen einer Geschichte nebeneinander bringt, fällt hier weniger auf. Die Farbgebung ist leicht und etwas flüchtig. Rosa, Gelb und auch Blau sind in verschiedenen Nuancen vertreten. Sehr zart ist der Ton der landschaftlichen Ferne, die auf dem ersten Bild in ein tiefes Blau getaucht ist, während sie auf dem zweiten Bild eine feine Auflösung in Grünblau zeigt. Außergewöhnlich gut sind die Wolken gebildet, etwas, was die Italiener erst spät gelernt haben.

Viel besser als in vielfigürigen Kompositionen bewährt sich Andreas Begabung dann,



Abb. 79. Begegnung der Maria mit Elisabeth. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 106.)

wenn es sich nur um wenige Figuren handelt. Die weiteren Scalzofresken, deren er in den Jahren 1522/23 vier große Darstellungen und eine allegorische Figur schuf, geben wieder ein reiches, klares Bild seiner fortschreitenden künstlerischen Entwicklung. Man hat gut Grund, von Andrea und seinen Werken zu sagen: er hat wohl andere Künstler im einzelnen kopiert und gelegentlich seine Figuren, die Teile seiner Bilder wiederholt, aber das Bild als Ganzes bringt immer Eigenartiges, eine neue künstlerische Idee. Und seine künstlerischen Ideen liegen auf dem Gebiete der Figurenkomposition im Verhältnis zum Raum. Wir müssen immer wieder an Dürers Kupferstichpassion denken, wenn von mehr oder weniger dunklem Grunde helle, von Licht getroffene Figuren auftauchen und zugleich die Räume entgegen der luftigen Architektur des Italieners mehr und mehr verengt werden. Nur gruppieren sich diese Gestalten viel dramatischer zusammen. Und zwar ist es nicht nur diese Bildfläche und die Linienführung, sondern auch die Bildtiefe und die Formenmasse, die der Künstler sieht, nachfühlt, miterlebt, durchschreitet. Wenn noch die Gefangennahme aus dem Jahre 1517 in straffer, eher eckiger Formgebung das starke Vorherrschen eines bewegten Linienspieles zeigte, so offenbart eben das erste, 1522 gemalte Fresko (Abb. 56) mit dem Tanz der Salome eine Abnahme der aktiven Linien, eine Beruhigung der aufgeregten Lichter und ein Anwachsen der körperlichen Massen zu malerischer Breite. Alles ist schmiegsamer, voller geworden, nicht nur die Formgebung, sondern auch die Lichtführung. In der Mitte führt der Raum in die Tiefe. Er ist durch Vorschieben von Seitenpfosten in der Breite sehr eingeengt. Dadurch erhöht sich die Tiefenwirkung und wird zugleich das Interesse auf die wenigen Hauptfiguren konzentriert, während die Nebenfiguren rechts und links vor die Kulissen gestellt aus der Hauptgruppe ausgeschaltet sind. Nur der Diener mit der Schale, den er als Pendantfigur zur Tänzerin braucht, steht innerhalb des inneren Bildrahmens. Es ist kein leidenschaftlicher Tanz, der aufgeführt wird, er hat nichts von der realistischen



Abb. 80. Geburt des Johannes. Florenz, Scalzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 106.)



Abb. 81. Vier Heilige. Florenz, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 110.)

Aufgeregtheit, die etwa Fra Filippo Lippi der Gestalt auf den Fresken im Prato gegeben hat. Salome setzt zum Tanz an, um sich bald im Kreis zu drehen, der Fuß federt, die Arme holen zur Schwingung aus. Es ist eine schwere Cinquecentofigur und ein langsamer Cinquecentotanz. Die Bewegungen haben Körpermassen zu bewegen und sind nicht nur ein Strudel aufgeregter, feiner Linien an der Oberfläche.

Aber die Massen der Figuren sollten noch bedeutend zunehmen. Schon das nächste Fresko der Enthauptung (Abb. 57) zeigt ein Anwachsen der Proportionen, das einen neuen monumentalen Geist offenbart. Wir sehen deutlich das Zunehmen der malerischen Wirkungsmittel. Der Künstler gewinnt mehr und mehr Gewalt über seine Gestaltungen, die Figurenzahl wird immer geringer und doch steigt die Massenwirkung andauernd, und doch wächst die malerische Raumvorstellung zusehends.

Interessant ist, daß selbst der reife Andrea sich hier noch an Dürer angelehnt hat. Die Darstellung geht auf den Dürerschen Holzschnitt von 1510 zurück (Abb. 58). Ein Vergleich des Urbildes mit der Umformung Andreas wird uns den gewaltigen Unterschied zwischen dem Quattrocentogeist des zeichnerischen Dürer und dem Cinquecentosinn



Abb. 82. Zwei Engel. Florenz, Akademie. (Zu Seite 111.)

des malenden Andrea deutlich machen. Während Dürers Holzschnitt (Abb. 57) wohl ein interessantes Spiel von Linien und flackernden Lichtern gibt, aber von Gleichgewicht der Massen und kompositionellem Verhältnis der Figuren untereinander nichts kennt, gruppiert der italienische Cinquecentist bewußt die Rückenfigur des Henkers in die Mitte. Das Schwergewicht liegt im Zentrum. Die mächtig ausholende Bewegung der Linken, welche das Haupt in die Schale der links stehenden Salome legt, ist eine andere Dominante. Der Cinquecentist, der Mann des Gleichgewichtes, hat nun das Bedürfnis, den linksstehenden beiden Frauen rechts zwei Gegenfiguren in dem befehlend die Rechte vorstreckenden Mann und einer andern Füllfigur zu geben, so daß eine ganz gleichmäßige Verteilung der Massen resultiert, nur daß die Gruppen, die links oben durch die hohe Linie des erhobenen Armes verbunden sind, rechts durch die überleitende Linie des knienden Johannes ineinander überführt werden. So ist das physische Gleichgewicht gewonnen, aber auch die Psyche sucht nach Ruhe und der Szene ist das Grausige nach Möglichkeit genommen, indem die Figur des Enthaupteten zum Teil verdeckt ist. Selbst im Grund



Abb. 83. Erzengel Michael bändigt den Teufel. Predellenstück des Vierheiligenbildes. Florenz, Akademie. Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 111.)

sucht der Künstler nach Beruhigung, gibt er möglichst breite, ruhige Flächen und betont die Mitte durch den Rundbogen. Dabei ist alles größer, monumentaler geworden, die Gestalten haben ganz andere Proportionen angenommen, sie füllen ganz anders als auf vorigem Fresko den Raum. Die Licht- und Schattenmassen sind nur ganz breit angegeben, ohne jede kleinliche Detaildurchbildung.

Aber noch bedeutsamer ist der Fortschritt auf dem nächsten Fresko, der Überreichung des Hauptes (Abb. 59). Es ist derselbe Raum wie auf dem vorletzten Fresko. Aber wie scheint er uns näher gerückt, wie drängen sich anders gewaltsam die Figuren auf. Nichts von kleinlicher Modellierung in scharfem Licht oder ängstlicher Linienführung! Wie mächtige Körpermassen wirken die Gestalten. Innerlich mächtig erregt, sind sie mit großen Kontrastmotiven gegeneinander gestellt: vorn links die schreitende Rückenfigur, rechts das stehende, erstarrte Profil; hinten die in starker Drehung den Körper nach vorn, den Kopf nach der Seite wendende Herodias in großer Geste, rechts der vom Rücken gesehene Herodes, der erschreckt nach vorn blickt, der Salome entgegen, und dazu wie eine absichtliche Disharmonie zur Andeutung der inneren Erregung der aufblickende Diener. Noch wirksamer als die Bewegungskontraste wirken dann die breiten Lichtführungen,

wo das Licht sich in mächtigen Licht- und Schattenmassen verteilt, den Gestalten Fülle, dem Raum Weite und dem Ausdruck Kraft gebend. Wie anders voll und groß ist diese Gestalt des Herodes im Vergleich zu dem vorletzten Fresko, wo sie ängstlich und mager erscheint. Und was ist aus der dort zeremoniell dasitzenden Herodias hier geworden! Wie wuchtig und massig erscheint der Faltenwurf der Salome oder der Profilfigur hier im Vergleich mit entsprechenden Gestalten auf früheren Fresken. Alles in allem ist gerade



Abb. 84. Heilige Familie. Rom, Pal. Barberini.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 111.)

dieses Fresko, was Monumentalität in Auffassung, Belebung, Lichtführung usw. betrifft, eine der besten Leistungen Andreas. Dazu ist es in der Raumwirkung bei aller Einfachheit der Mittel einheitlich und geschlossen. Man wird vergebens, was Raumbehandlung betrifft, nach Ebenbürtigem in der Florentiner Kunst suchen.

Das folgende Fresko der Verkündigung an Zacharias (Abb. 60) zeigt eine weitere Wandlung. Er opfert plötzlich Linienfluß und Monumentalität der Körperbildung einer malerischen, leichten Behandlung. Er läßt die Gewänder breit herabfallen, so daß all die

kleinen, unruhigen Falten durch große Licht- und Schattenflächen ersetzt werden. Auch in der Architektur meidet er scharfe Linien, wo er an Stelle geradliniger Ordnungen Rundbogen und Nischen ergibt. Die weiße Decke kommt ebenfalls in Wegfall, so daß eine weiche Interieurstimmung herauskommt. Dunkel ist der Raum. Aber das Licht



Abb. 85. Madonna mit Kind und Heiligen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 113.)

dringt von rechts her hinein, holt rechts und links einige nebensächliche Figuren heraus, dringt dann schattenwerfend über den hellen Fußboden in die Tiefe, dort den in prunkhaften Mantel gekleideten Zacharias und den Verkündigungsengel herausholend. Nur große Massen formt das Licht, nicht kleine, von scharfen Linien begrenzte Einzel-

formen. Aber der Künstler hat das Bedürfnis, die Tiefe des Raumes auch weiterhin herauszuholen und stellt darum so eine Begleitfigur hinter den Zacharias in die äußerste Ecke des Raumes. Endlich zeigt die Einzelbehandlung ein lebhaftes Empfinden für das Stoffliche in Gewandung wie im Nackten. Wenn das vorige Fresko neben der Gefangennahme das am stärksten dramatisch bewegte aller Werke Andreas ist, so möchten wir diese Darstellung mit der vollständig klaren, großen Raumentwicklung und großen Lichtführung das malerischste seiner Fresken nennen.

Die gleichen Vorzüge, nur in engem Raume und bei einer einzelnen Gestalt, zeigt dann die Figur der Hoffnung, die 1523 vollendet wurde (Abb. 61). Wie weich die frühere Gestalt des Glaubens auch schon war, hier hat die Lichtwirkung noch an Kraft gewonnen, alles ist flüssiger, leichter geworden, als ob der breite Lichtstrom Luft und alle Materie durchbebe und durchdränge. Der Schatten fällt breit nach rechts hinüber auf die dort aufgemalte Wand, und so löst sich die Figur in ihrer ausdrucksvollen Bewegung vom Grund und bewegt sich lebensvoll in ihrem Bildrahmen.

Übergehend zu den Tafelbildern, haben wir zunächst das Porträt eines blonden Jünglings im Pitti (Abb. 62) zu nennen, das in die Jahre 1520/1521 zu setzen ist, wie sich aus einem Vergleich mit dem Typus des „Glaubens“ im Scalzo ergibt. Auch die Tracht weist in diese Jahre. Die Lichtführung ist milde, und die Modellierung außerordentlich weich, wie auch bei genannter Figur. Es fehlt noch der große Zug und die breite malerische Behandlung der Jahre 1522/1523. Der Ausdruck des Kopfes — der Dargestellte soll natürlich wieder einmal der Künstler selbst sein — ist wie immer bei Andrea etwas müde und verschwommen. Trotzdem macht es einen großen, wenn auch nicht monumentalen Eindruck in der breitflächigen, koloristischen Behandlung. Vor grauem Grund geben die schwarz umhüllte Gestalt, das lichte Gesicht und das blonde Haar ein zartes Farbenensemble, allen gleichzeitigen florentinischen Porträtdarstellungen durchaus widersprechend. Man denke an Franciabigio und dessen scharf herausgeschnittene Porträtköpfe, in kalten harten Farben gemalt, an Pontormo und Bronzin mit deren pointiert plastischen Erscheinungen, und man wird in Andrea wieder den ersten Koloristen unter den Florentinern erkennen, der zugleich einen weitentwickelten Sinn für die Dämpfung der Töne in ein feines Helldunkel besitzt.



Abb. 86. Verkündigung. Lünette des Berliner Bildes. Florenz. Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 115.)



Abb. 87. Madonna mit Kind, Elisabeth und Johannes. Florenz, Pal. Pitti Nr. 81.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 115.)

Aber des Künstlers Fleischbehandlung sollte noch weicher, noch sinnlicher werden. Sein bestes Stück derart, leider in einem gänzlich ruinierten Zustande, ist die Halbfigur Johannes des Täufers im Pitti (Abb. 63 u. 64). Hier wählte der Künstler wieder einmal dunklen Grund, um das Hervorleuchten des vom Licht getroffenen Fleisches um so glänzender erscheinen zu lassen. Leider ist die oberste Farbschicht total abgerieben und ist das Bild zum Teil übermalt. Wir müssen uns in der Phantasie die einstige Schön-

heit des Bildes wieder vormalen. Aus den Schatten wächst die Figur weich hinein ins Licht. Wenn je, so hat hier Andrea die Linie als Umrißzeichnung vollkommen verleugnet. Die linke Schulter taucht vollkommen in die Schatten ein, etwas für Italien, wie gesagt, absolut Neues. Wenn Leonardo den dunklen Untergrund wählt und die Schatten tiefer stimmt, so tat er es nur, um einen Kontrast zu gewinnen und die als in sich abgeschlossene, sich scharf abgrenzende Figur resp. Form um so kräftiger hervortreten zu lassen. Die beleuchtete Form steht *vor* den Schatten. Andrea dagegen strebt schon hin zur Auflösung der Form im Helldunkel und läßt sie aus den Schattenmassen



Abb. 88. Michelangelo: Von der Decke der Sixtinischen Kapelle: Die delphische Sibylle.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 117.)

herauswachsen. Zwar hebt er in seinem starken koloristischen Empfinden den Lokalton noch heraus, aber er kennt doch schon die Beziehung der Farbe zum Licht, wie er die zum Schatten kennt. Er sieht aber immer zunächst die Farbe; das kann man beobachten an der Art, wie solch ein Arm als Farbfläche ohne irgendwelche Umrißführung breit gemalt ist. Aber er beobachtet auch das Licht: man betrachte die weich im Ton geformte Hand, das Gesicht, oder wie der Schatten die eine Hälfte des Armes und einen Teil des Körpers im Dunkel gemeinsam umschlossen hält. Dazu hat der Künstler sein eigenes Sfumato, nur daß es sich bei ihm nicht wie bei Leonardo um das plastische Helldunkel in zarter Auflichtung der Schatten zwecks seiner Formmodellierung handelt,



Abb. 89. Heilige Agnes. Pisa, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 116.)

sondern um ein koloristisches Helldunkel, wo die Schatten, die Grundfarbe im Farbton, leicht variierend auftreten. Als reiner Kolorist erweist sich Andrea in dem Johannesbild ferner durch die Farbenzusammenstellung, wo das Ganze auf zwei Töne, Grau und Rot gestimmt ist. Schwarz ist der Grund, grau der Stein rechts, weiß als Gegenton das Blatt in der Linken, violettlich-weiß das Tuch am Hals. Das Rot tritt in



Abb. 90. Heil. Katharina. Pisa, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 117.)

den verschiedensten Nuancen auf, zu denen sich Gelb am Stab und an der Schale gesellt. Hart, kräftig-rot ist das Gewand, braun ist das Fell und das weiche Lockenhaar, welches schon ins Dunkle überspielt und als zarteste Tönung in Rot war dereinst das lichtrosa gestimmte, weich in Lichtschmelz gelöste Karnat erschienen, das jetzt leider gänzlich ruiniert ist.

Außer diesem Meisterwerk der Malerei hat Andrea noch ein anderes Prachtstück leuchtender Farbenpracht, die Beweinung im Pitti (Abb. 65) geschaffen. Es ist ein Bild, das uns, die geistige Auffassung betreffend, vollkommen kalt läßt, wenn nicht abstößt. „Kunst für die Kunst", dies Motto hat sich zu abschreckender Seelenlosigkeit, Verächtlichkeit gegenüber dem rein Menschlichen gestaltet, und es scheint der Abweg zum Manierismus gebahnt. Aber abgesehen von dieser geistigen Nichtigkeit der Gestalten, gewährt das Bild in der farbschillernden Pracht für unser sinnliches Auge außerordentliche Genüsse. Es offenbaren sich wenigstens in Florenz nie geahnte Farbenschönheiten. Der Künstler kennt nur Farbe und Licht. Er kennt weder strenge Linie, noch streng mit schwarzen Schatten modellierte Formen. Durchaus malerisch ist es, wie das Licht über die Gestalten flutend, nur das Farbige des Fleisches herausholt. Wieder überherrschen die warmen Töne der Farbenskala. Der Leichnam mit seinem bleichen Karnat und dem hellblauen Hüfttuch — das

einzige reine Blau im Bild — gibt den kühlsten Ton an, um so kühler wirkend, als ein wunderbares, zart aus dem Dunkel aufglühendes Rot im Gewand der knienden Maria erscheint. Das weiße, leicht violette Kopftuch läßt diesen Ton in seiner Weichheit des Dämmerscheines nur noch magischer wirken. Die Farben der fünf sich um diese Mittelgruppe gleichmäßig gruppierenden Heiligen sind hell und bunt. Da erscheinen gelb im Mantel der Paulus, rot im Gewand der Petrus, bei den unteren Gestalten mehr gebrochene Farben, ein helles Gelb, ein fluoreszierendes Blaugrün bei den Frauen, ein Hellrot und Graublau bei der Gestalt des Johannes. Das überaus lebendige, buntschillernde Farbspiel läßt eine andere als koloristische Wirkung gar nicht aufkommen. Aber nicht nur was psychischen Ausdruck betrifft, muß man der Pietà in Wien, trotz der leichten Verzerrung, die unter nordischen Einflüssen entstanden war, den Vorzug geben, sondern auch in betreff des Kolorits und der künstlerischen Leistung. Denn auf dem Pittibild hat das starke Überwiegen der roten Töne gegenüber der kühlen Noblesse und feinen Abwägung der Wiener Pietà etwas aufdringlich Prunkhaftes. Man möchte am liebsten die Mittelgruppe der Maria mit Christus herauslösen aus dem Ensemble der unsympathischen Nebenfiguren. Gewiß verdient uneingeschränktes Lob die schöne Zusammenfassung dieser beiden Figuren, das gesenkte, in



Abb. 91. Heil. Margareta. Pisa, Dom.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom.
(Zu Seite 117.)



Abb. 92. Heil. Johannes. Pisa, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 117.)

Dunkel getauchte Profil des toten Christus und die volle leuchtende Faceansicht der Maria, der sich ein leichter Schatten der Trauer auf das übergebeugte Gesicht legt. Die Verbindung der beiden Figuren wird in aller Weichheit gewonnen durch den von Maria emporgehaltenen Arm des Toten.

Hier einzufügen sind noch zwei minderwertige Bilder, zunächst eine heilige Familie im Pitti (Nr. 62), die etwa 1520/1521 entstanden sein muß (Abb. 66). Sie ist außergewöhnlich sorgsam durchgeführt, glatt und leuchtend in den Farben. Das Christkindchen ist ungeschickt verkürzt, der kleine Johannes macht den Eindruck einer Verkürzungsstudie. Die Gestalt ist übrigens auf dem einen Bildchen der Josephslegende im Pitti hinten auf dem Bettaufbau genau im Motiv wiederholt. Maria kniet für sich und ist sehr wenig belebt; endlich fügt sich links hinter ihr ohne kompositionelle Verbindung der schlafende Joseph zu. Auch koloristisch hält das Bild nicht zusammen. Hart tritt das karminrosa Gewand der Maria heraus, hinter ihr der violette Mantel Josephs, das blaue Manteltuch der Maria und der blaue Himmel geben keinen Gegenton, das Karnat ist glatt, die Modellierung hart. Das dunkle Loch in der Komposition ist auch hier noch, wie auf dem Wallacebild, vorhanden.

Nicht viel besser steht es mit der Madonna in den Wolken zwischen sechs Heiligen, ebenfalls im Pitti (Abb. 67), von 1524. Das Bild hat besonders sehr gelitten und allen Schmelz verloren. Dieser schlechte Zustand und das Geistlose der Typen, der Mangel an intensiver Belebung, wo jede Figur wie eine nüchterne Naturstudie für sich gemalt erscheint und der belebende Geist fehlt, schrecken ebenso ab, wie der Umstand, daß wir einen Teil der Gestalten schon kennen. Das ist die Madonna von Porta Pinti, diese Magdalena, dieser Rückenakt des knienden Johannes fanden sich schon auf der Trinità, und dieser Sebastian ist weiter nichts als eine Wiederholung des jugendlichen Johannes im Pitti. Natürlich ist es interessant, besonders den Rückenakt mit der

früheren verwandten Figur zu vergleichen. Man wird hier den Fortschritt des Künstlers nach einer mehr plastischen Durchbildung des Körpers hin gegenüber jener zarten koloristischen Behandlung erkennen. Vielleicht sind alle Härten nur durch Verlust des feinen Farbenschmelzes, der einst auf ihr lag, entstanden. Aber die gleiche Wandlung zu einer nüchternen Behandlung zeigt auch die Behandlung des Ganzen, vor allem der Figuren im Verhältnis zum Grund. Herrschte früher ein dämmriges Helldunkel, wo die Figuren hell aus dunklem Grund herausleuchteten, so ist der Grund jetzt hell geworden, und kräftig herausmodelliert stehen die Figuren davor. Überall in der Modellierung der Einzelformen, der Köpfe, der Gewänder kann man das Eindringen abgetönter Schatten zugunsten einer kräftigeren Formgebung bemerken. Eine Wandlung hat sich in Andreas Kunst vollzogen; aus dem farbenfreudigen Koloristen ist wieder der strenge Formbildner geworden. Daß es niemand anders als Michelangelo gewesen, der diese Stiländerung hervorgerufen, können wir schon ahnen, aber noch besser werden es die Werke seiner nächsten Jahre, die den monumentalen Stil Andreas umfassen, erweisen.



Abb. 93. Heil. Petrus. Pisa, Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.
(Zu Seite 117.)

Nur erwähnt sei hier Andreas Kopie von Raffaels Porträt Leos X. und seiner zwei Nepoten, die er im Auftrage Octavianos de' Medici etwa 1524 für Federico II., Markgraf von Mantua, ausführte (Abb. 68). Selten hat wohl ein Künstler den andern so genau und gut kopiert, wie Andrea in seinem jetzt in Neapel befindlichen Bild das Raffaels (heute im Pitti). Nur in der stärkeren Leuchtkraft und dem gesteigerten Glanz der Farben, ferner in der Erhöhung der Lichteffekte, denen bei Raffael zartere Modellierung und klarerer Farbenschmelz gegenüberstehen, erkennt man Andreas Eigenart. Wieder zeigt sich die Feindseligkeit des starken koloristischen Empfindens gegen die Tonigkeit eines zarten Helldunkels, denn was letzteres betrifft, muß man Raffael den Vorzug geben. Trotzdem erscheint Raffael kühler, mehr über der Sache stehend, fast gleichgültiger, während man dem Andrea den koloristischen Drang deutlich anmerkt. Die

Legende erzählt: Federico II. von Mantua hatte von Papst Clemens VII., dem Mediceer, Raffaels Porträt Leos X. erbeten. Der Papst konnte den Wunsch nicht abschlagen, da aber Octaviano, sein Neffe, dem er die Überweisung des Bildes anbefohlen, sich nicht von dem Original trennen konnte, ließ er es in Eile von Andrea del Sarto kopieren und nach Mantua senden. Dort, 1525 angekommen, sollen es der Herzog wie selbst Raffaels Schüler Giulio Romano es für das Original gehalten haben. So vorzüglich war die Kopie.

IV.

Der monumentale Stil.

(1525—1531.)

Um diesen Ausdruck „monumentaler Stil" zu rechtfertigen und zugleich den Ursprung dieses Stiles aus Michelangelo zu erweisen, beginnen wir mit zwei Madonnenbildern, das eine ein Tafelbild in Madrid, das andere al fresco im Klosterhof der Annunziata, die zu den großartigsten Schöpfungen des Cinquecento zu rechnen sind. Beide zeichnen sich durch vorzügliche Klarheit und Einfachheit der Komposition aus, in beiden offenbart Andrea ein großes Feingefühl für die wuchtige Verteilung der Massen und für die monumentale Kraft und plastische Schwere derselben im Bild. Nur Michelangelo konnte dazu der Lehrmeister sein. In beiden gibt er den Figuren einen hellen Grund, so daß sie sich massiv schwer als modellierte Plastik vor demselben erheben. In dieser Opferung des dunklen Grundes, den er der plastischen Klarheit der Gestalten zuliebe hell stimmt, ist unbedingt Michelangelos Einfluß zu erkennen. Bei der schwermütigen, fast häßlichen Madrider Madonna (Abb. 69) müssen wir an Michelangelos Sibyllen an der Decke denken, bei dieser Bewegung der Rechten, welche das Kopftuch zurücknimmt, an die Aurora oder auch an die antike Gestalt der trauernden Thusnelda in der Loggia dei Lanzi zu Florenz. Diese Madonna, sitzend oder kniend, bildet die Spitze einer mächtigen Figurenpyramide, die unten rechts von einem begeistert aus einem Buche aufschauenden und sich dem sprechenden Christuskind andächtig zuwendenden Erzengel, links von dem ruhig dem Gespräch lauschenden Joseph erfüllt wird. Die großen Farbeneffekte kenne ich leider nicht, da ich das Bild nicht sah. Maria wird in ein hellrotes Gewand und blauen Mantel gekleidet sein, der Mantel Josephs wird ein violettlich schillerndes Weiß oder Gelb sein, der Mantel des Erzengels mag blau sein, das Buch grün, die Locken rot. — Sei es wie es sei. Eines sagt auch die farblose Reproduktion: hier ist alles auf breite Farbmassen angelegt. Das können wir an der wuchtigen Lichtführung erkennen, die in vollem Daherfluten große geschlossene Farbkomplexe bald dunkel, bald hell herausholt, entgegen früherer Buntheit, wie noch auf der Pietà im Pitti, stehen sich hier die großen Farbtöne geschlossen in breiten Massen gegenüber. Die Falten sind in die schweren Wollstoffe voll und weich hineingeformt, das Massive jedes der großen Farbkörper und die Geschlossenheit jeder solcher Farbmasse wird nie durch kleinliche Detaildurchbildung gestört. Nichts mehr von unruhig flackernden Lichtern findet sich. Besonders schön ist das helle Gewand Josephs, das wunderbar breitgelegt für sich ein Meisterstück malerischer Auffassung ist. Hier endlich die Verleugnung der harten Umrißlinie, der Bruch mit der zeichnerischen Tradition, die aus der Antike stammend bis tief in die Renaissance geherrscht hatte. Nicht Außenlinien begrenzen, nicht Innenlinien zerschneiden das Ganze. Eine große farbige Masse wird auch vom Lichte modelliert. Überall werden die farbigen Kontraste durch starke Beleuchtungseffekte gesteigert. Rechts das hellbeleuchtete, links das beschattete Profil, rechts das dunkle Gewand, links der helle Mantel, rechts ein aufgeregtes Linienspiel von unruhigen Diagonalen, links mehr die ruhige Horizontale herrschend.

Maria mit dem Kinde bewahrt als Mittelbekrönung ihren eigenen Wert; auch sie hat in sich starke Kontraste: Maria dunkel, das Kind hell, Maria wie eine schwere



Abb. 94. Opferung Isaaks. Dresden, Gemäldegalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 117.)

Masse wirkend in der einen großen Bewegung, nur leicht in Gegenbewegung nach links gewendet, das Kindchen lebendig, aufgeregt in den Linien und alles nach rechts hinüber gedreht: Der Moment aufregender, spannender Disputation, der schon einmal dem Künstler in seiner Disputa so vorzüglich gelungen war, belebt das Bild fast zu dramatischer Gesamtwirkung. In gleicher Weise breit und groß ist die Landschaft hinten

behandelt. Freilich sind damit auch Intimität und einstige Naturwahrheit entschwunden. In diesen aufgelösten Bergformen kommt auch nur wieder der Kolorist, der breite Farbflächen sucht, nicht der Realist und Landschaftsmaler zur Geltung. Mit Liebe hat Andrea die Landschaft nur in seiner Jugend gepflegt. Die links enteilende Gestalt der Frau mit dem Kind, vielleicht Elisabeth mit Johannes darstellend, ist im gleichen Sinne einer großen Auffassung genommen. Wieder umhüllt ein Tuch den Kopf, teils vielleicht um die kleinlichen Brechungen der Silhouette an Gesicht und Hals zu verdecken,



Abb. 95. Madonna del Fries. London, Sammlung L. Rothschild. (Zu Seite 118.)

teils um große Farbflächen zu gewinnen. Auch hier imponiert bei der Faltengebung, besonders des aufgenommenen Kleides, der breite, fast impressionistische Strich, mit dem Dunkel und Hell nebeneinander gesetzt sind. Von einigen herrlichen Zeichnungen, die Andreas monumentale Auffassung vielleicht noch drastischer offenbaren, soll im letzten Kapitel gesprochen werden.

Noch großartiger in der Komposition und bedeutsamer in der Massenverteilung ist jedoch die Madonna del Sacco im Klosterhof der Annunziata, über der Tür zum linken Querschiff (Abb. 70). Gewiß geht auch hier die Monumentalität der Auffassung auf Michelangelo zurück. Auch das ist der herbe, fast grobe Madonnentypus Michelangelos,

wo Maria einem menschenfremden Heroengeschlechte anzugehören scheint. In gleicher Weise werden wir bei der Komposition an Michelangelo gemahnt, nicht allein weil dieser ähnliche Motive in der Sixtina in den Vorfahren Christi über den Fenstern gegeben hat, sondern weil hier Andrea das Schwergewicht der Körpermassen zur Entwicklung eines Kompositionsschemas verwendet, das eine bedeutende Weiterentwicklung der Komposition Leonardos bedeutet. Bei Leonardo hatte die Linie in der Komposition und in dem Schema der aufsteigenden Pyramide das Übergewicht. Bei Michelangelo herrscht der Begriff der plastisch schweren Form unbedingt vor. Das offenbaren vor allem die Figuren der Mediceerkapelle in Florenz. Zwar sind die Figuren, so selbständig sie sind, doch in einen Pyramidalaufbau gebracht. Aber daß dieses Schwergewicht der einzelnen Körpermassen zum Hauptmotiv der Komposition gemacht wurde, das ist etwas ganz Neues. Es ist offenbar der absolut plastischen Auffassung der Gegenüberstellung zweier in der Masse gleich schwerwiegender plastischer Massen entsprungen, und zwar ist das von Michelangelo dem Plastiker ausgegangen, der nicht das malerische Prinzip der Unterordnung unter ein Ganzes kennt, sondern das des gleichwertigen Nebeneinanders und Gegeneinanders individueller plastischer Formen bevorzugt. Andrea del Sarto entwickelt nun hier dies System des Gleichgewichtes der Massen geistreich weiter, indem er auch die Entfernung von der Mittelachse berechnet und ähnlich wie bei der Dezimalwage der Maria als der Gestalt, die näher nach der Mitte sitzt, größere Masse gibt, während der ferner sitzende Joseph weniger kolossal gebildet ist. Das Interessante ist, daß Andrea dabei nicht nur die Breite, sondern auch die Tiefe mitberechnet. Joseph sitzt nicht nur weiter nach der Seite, sondern ist auch bedeutend in den Raum hineingerückt. Dazu verleihen die stärkeren Schatten, die ihn umhüllen, seiner Gestalt auch koloristisch mehr Schwere. Von der Schönheit der schwungvollen Linienführung, wo die Linie vorn rechts energisch ansteigt, dann herabgleitet, auf halbem Wege aufgefangen wird und über die Gestalt Josephs hineilt in die Tiefe, dann daß die Gestalten hier nicht nur als plastische Körper gefaßt sind, sondern auch rein koloristisch in der Flächenbedeckung vorzüglich abgewogen sind, muß noch geredet werden. Prachtvoll breit und malerisch ist der Faltenwurf besonders in den vollen, schwellenden Formen des Gewandes der Maria. Die Farben sind leider im Laufe der Jahrhunderte gänzlich verdorben. Es überwiegt das Glänzende, Prunkhafte. So findet sich ein helles, kaltes Rot im Gewand der Maria und des Joseph, bei letzterem schon in das Violette überspielend. Das Blau des Mantels der Maria findet den Gegenton im Gelb am Tuch über dem Sacke Josephs. Sonst sind noch grün im Umschlag des über den Kopf gelegten Mantels, gelb am Ärmel der Maria, verschiedentlich weiß und hellblau am Band des Sackes vertreten. Der Charakter der Farben ist dem Fresko entsprechend ein durchsichtig heller, die einfachen, großen Linien der Architektur und die breiten, hellen Flächen des Grundes geben dem Ganzen etwas Ruhig-Monumentales. Wie selbstverständig und nicht als Resultat kluger Berechnung, gelehrten Experimentierens erscheint die kühne Verkürzung



Abb. 96. Madonna in Halbfigur. Florenz, Pal. Pitti.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 120.)

der Gestalten, wo alles auf den tiefen Augenpunkt des Beschauers hin berechnet in die Tiefe versinkt. Die Wirkung ist eine frappante, zumal in der Pracht und Realistik der am vorderen Bildrande anschwellenden Faltenmassen, die wunderbar breit in die Tiefe gewälzt werden.

Das ist immer das Interessante in Andreas Schaffen, daß er wohl die verschiedenartigsten Künstler auf sich einwirken und seine etwas matte Phantasie anregen läßt, daß er sich aber nie sklavisch ihrem Einfluß übergibt. So ist es hier auch bei seinem



Abb. 97. Frauenporträt (Lucrezia). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 120.)

Verhältnis zu Michelangelo. Er ahmt ihn nirgends kleinlich nach, sondern er läßt sich nur von der Macht der Persönlichkeit durchdringen und von der Monumentalität seiner künstlerischen Auffassung erheben. Er wird nun nicht etwa Plastiker in Michelangelos Sinne, sondern bildet nur seinen Kolorismus, der nun einmal der innere, eigene Kern all seiner Kunst ist, ins Monumentale um. Die Farbe wächst an Konsistenz und Klarheit und kommt zu höchstem Glanz und Prunkhaftigkeit, zu einer Fülle und Leuchtkraft, die ohnegleichen sind in der florentiner Kunst. Das Glanzvollste, was er in dieser Art geschaffen, ist dann das Abendmahl gewesen, das er im Jahre 1526/1527 im einstigen Konvent von S. Salvi vollendet haben muß (Abb. 71—77). „Es ist die einstige

Darstellung des Cenacolo, die der Leonardos wenigstens sich von ferne nähern darf." (Burckhardt, Cicerone.) Andrea wählt hier den späteren Moment des Evangelisten Johannes, wo Christus auf die drängenden Fragen antwortet: „Der ist es, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er tauchte den Bissen ein und gab ihn Judas Simonis Ischariot." Andrea hat hier an Charakterisierung der Köpfe und Durchbildung der Hände in ihrem lebensvollen Spiel sein möglichstes geleistet. Gewiß reicht er damit an Leonardo nicht hinan, aber er stellt sich in der Auffassung und dem Streben, die Szene möglichst zu vertiefen und zu dramatisieren, auf das höchste geistige Niveau der



Abb. 98. Porträt eines jungen Mädchens. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz. (Zu Seite 120.)

Zeit, einer Zeit, die freilich schon anfängt, sich von der stillen Größe innerer Vertiefung zur Theaterpose vor der Welt zu wenden. Was die künstlerische Auffassung betrifft, so weicht er da vollkommen von Leonardo ab und geht seine eigenen Wege. Die Gesamtwirkung des Freskos ist eine durchaus koloristische. Große, breite Farbenflächen leuchten dem Beschauer aus der Ferne entgegen. Leonardo sucht als Hintergrund einen streng architektonisch gegliederten Raum, der jedoch vielmehr linear wirkt, als daß er eine malerische Raumwirkung auszulösen vermöchte. Bei Andrea erkennen wir sofort den Koloristen, der nach breiten, großen Farbflächen sucht. Körperlose, durchsichtige Farben in Grau mit Nuancierungen nach Grün und Violett beherrschen die Fläche. Selbst die Gliederungen und Einfassungen haben keine rechte architektonische Wirkung, sondern wirken nur in ihrer Farbigkeit als zarte flächenhafte Töne. Vor diesem flüch-

tigen Grund mit den mehr oder weniger neutralen Tönen erhebt sich nun ein lebhaftes Schillern und Leuchten in den Gewändern der Gestalten: eine Farbensymphonie, die sich in Worten nicht schildern läßt. Oft hat er die Mantelstücke breit, schwulstig aufgebauscht und wahre Sturzwellen von Faltenlagen schäumen bald da, bald dort auf. Alles ist Farbe, selbst das Licht wirkt farbig, da es nie auf farblosen Körpern aufleuchtet. Man beobachte nur, wie der weiße Fußboden mit großen roten Platten gemustert ist und so eine rein koloristische Wirkung ausübt. Die farbige Wirkung des Ganzen überherrscht so sehr, daß selbst die Lichtwirkung, die doch sehr klar und bestimmt ist, nicht zur Geltung kommt und jedes Helldunkel übertönt wird vom Kolorit. Der Gesamtcharakter der Farbenspiele ist hell, durchsichtig der Freskotechnik durchaus angemessen. Was die Ausführung betrifft, so muß dies schon 1519 bestellte Fresko — vier Gestalten im Bogen hatte er schon etwa 1516 gemalt — doch erst 1526/1527 zur Ausführung gekommen sein, jedenfalls nach der Saccomadonna, auf der wir zum ersten Male den ganzen überschwellenden Reichtum wogender, farbig glühender Falten beobachteten. Da die Jahre 1526/1527 sonst nichts besonderes geben, da zudem eine 1526 gemalte Himmelfahrt noch nicht die gleiche Breite der Pinselführung zeigt, so ist kein Zweifel an dieser späten Entstehung möglich. Wie gut alles vorbereitet ist, zeigen die noch zahlreich vorhandenen Einzelstudien.

Ist dies das letzte farbige Fresko, das letzte Fresko überhaupt, das Andrea gemalt hat, so haben wir hier noch zweier Chiaroscurofresken im Scalzo zu gedenken, die beide eigentlich am Beginn dieser Epoche vor der Saccomadonna hätten angeführt werden sollen. Da ist zunächst die 1524 gemalte Visitation (Abb. 79), die sich gegenüber den früheren Fresken der monumentalen Gestaltung im Sinne Michelangelos schon nähert. Besonders prachtvoll ist die Gestalt Josephs mit dem Sack, die wie eine Vorahnung der Figur des Joseph auf der Madonna del Sacco erscheint; eine massive, wuchtige Gestalt von monumentalen Proportionen, breit vom Licht herausgeholt, das von links her über sie fällt. In die Gestalten der beiden Frauen sucht der Künstler großen seelischen Ausdruck hineinzulegen: das eindringliche Fragen der älteren Elisabeth und die keusche Zurückhaltung und der schamhafte Augenniederschlag der Maria. Wiederum zeigt das Bild kompositionell ein festes Gerüste und ein bewußtes Hinarbeiten auf eine möglichste Vertiefung des Raumes. Von links her geht die Bewegung diagonal in die Tiefe. Der Künstler wagt es schon, das Pendant zum Joseph als Ausgleich der Symmetrie, das eigentlich am vorderen Bildrand stehen müßte, in die Tiefe hineinzuschieben. Dort ist es der sacktragende Diener, welcher zudem die Aufgabe hat, in seiner Bewegung nach links gewissermaßen den Strom nach der linken Seite hin, der Mitte zuzuleiten. Etwas eintönig machen sich die beiden gleichmäßig symmetrischen Pendantfiguren hinten auf der Rampe.

Von anderer Großartigkeit und michelangelesker Monumentalität ist das letzte Fresko aus der Reihe von der Hand Andreas, die Geburt des Johannes (Abb. 80). Hier haben die Gestalten an plastischer Fülle und Haltung nie sonst bei Andrea erreichte Größe angenommen. Hier gewährt einmal der Vergleich mit dem zwölf Jahre früheren Fresko der Wochenstube klaren Einblick in die Fortschritte, die Andreas Kunst seitdem gemacht hat. Einfacher, mit weniger Figuren und geringeren Mitteln kann die Szene kaum gestaltet werden. Wenn auf dem früheren Fresko das genrehafte Spiel, die reiche Anzahl der Figuren noch etwas von quattrocentistisch-dürerscher Erzählerfreude hat, so ist hier alles auf das Mindestmaß beschränkt. Nur fünf Gestalten sind an Stelle der Vielzahl früher getreten. Aber jede der fünf hat darum ihre eigene, schwerwiegende Bedeutung, ein anderes Gewicht, nicht nur um die Szene inhaltlich klarzulegen, sondern noch mehr um die große künstlerische Wirkung hervorzubringen. Jede derselben ist ein unentbehrliches Glied in der Komposition, eine Komposition, die auch hier wie in der Saccomadonna besonders mit dem Schwergewicht der Massen rechnet. Denn diese Figuren repräsentieren mächtige Körpermassen. Ihre im starken Seitenlichte voll modellierten Formen mit den schwellenden Gewändern sind von hervorragender Wirkung. Besonders schön ist die ins Zentrum der Komposition und der Beleuchtung gerückte



Abb. 99. Heil. Jakob mit zwei Knaben. Florenz, Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 121.)

Frau, welche an das Bett herantritt, nicht weniger schön die Gestalt des schreibenden Joseph. Man wünschte außer diesen beiden und der liegenden Elisabeth, die sich drei zu einer prachtvollen Gruppe zusammenschließen, alles andere zu missen. Denn auch hier merkt man, wie schon auf fast allen Freskeu Andreas, daß er eigentlich nicht veranlagt war, viel Figuren geistig gleichmäßig zu beleben und kompositionell zu einer Massenkomposition zu vereinen. Die beiden andern Frauen links tragen deutlich den Charakter der Füllfiguren an sich. Trotzdem wundert man sich, wie leicht und geschickt Andrea mit ihnen fertig wird und wie er sie gewandt verwertet, die Raumwirkung zu steigern. Die von der vorderen sitzenden Figur überschnittene Magd, welche nach links durch die Tür enteilen will, trägt wieder nur zur Raumdehnung in die Tiefe bei. Auch in der sicheren Lichtbehandlung beobachten wir Andreas fortgeschrittenes malerisches Empfinden. Sein malerisches Auge sieht den Raum, und die Figuren sind zur Verkörperung des Raumes da. So gelingt ihm leicht die Bildung solcher raumfüllender Körper, wie wir hier vor uns sehen. Auch hier hüllt er den Grund dunkel, um die Gestalten hell im Licht modelliert in mächtiger Fülle dann aufleuchten zu lassen. Die beiden folgenden Fresken hat Franciabigio 1518, als Andrea in Paris war, ausgeführt.

Die Tafelbilder, deren Andrea seit 1526 eine ganze Anzahl schuf, sind sehr unterschiedlich und haben zum Teil sogar unangenehm oberflächlichen Charakter. So schuf



Abb. 100. Himmelfahrt der Maria von 1526. Florenz, Pal. Pitti Nr. 225.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 110 u. 122.)



Abb. 101. Himmelfahrt der Maria von 1531. Florenz, Pal. Pitti Nr. 191.
Nach einer Originalphotographie von D. Anderson in Rom. (Zu Seite 121.)

er 1526 eine Himmelfahrt (Pal. Pitti 250, Abb. 100), die trotz schöner Einzelmotive als nicht gelungen bezeichnet werden muß. Er hat dasselbe Thema ähnlich, noch einmal in seinem letzten Jahre, und zwar viel glücklicher behandelt, so daß man die Besprechung der früheren Himmelfahrt am besten mit der späteren zusammenfaßt. In der Akademie



Abb. 102. Studie zu einer Frau des Annunziatafreskos Nr. 5. Kreide. Florenz, Uffizien. Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 124.)

ist eine schon früher erwähnte Pietà aus dem Servitenkloster stammend (Abb. 78), offenbar aus den Jahren der Saccomadonna stammend, aber unbedeutend und matt. Eine frühere Datierung ist nicht zulässig der leichten Lichtführung und der an den wenigen Gewandstücken erkenntlichen breiten Faltenbehandlung wegen. Wenig geistig durchdacht erscheint auch das Vierfigurenbild der Akademie (Abb. 81—83), ein farbenprächtiges, glänzend ausgeführtes Stück aus dem Jahre 1528, aber ohne neue künstlerische Ziele,

eine flüchtige, elegante Effektmalerei, abstoßend durch die Leere des Ausdrucks. Das beste sind wie immer bei Andrea die Kindergestalten (Abb. 82), die in ihrem kindlich naiven Ausdruck eine liebenswürdige Seele offenbaren. Flott, fast impressionistisch wirkt das Predellenstück mit Erzengel Michael (Abb. 83).

Viel interessanter erscheinen einige kleinere heilige Familien, in denen sich der durch



Abb. 103. Studie zum Annunziatafresko Nr. 1. Kreide. Florenz, Uffizien. Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 124.)

die vielen Aufträge auf die Freskenmalerei gedrängte Andrea offenbar bewußt und mit Freude langsam wieder der feinen Tafelmalerei zuwendet. Wir beobachten da, wie er mehr und mehr den Neigungen für ein weiches Helldunkel gegenüber den rein koloristischen Effekten Raum gibt. Wenn die heilige Familie im Pitti von 1521 z. B. nichts als starke Farbeffekte und ein buntes Farbenspiel in ziemlich gleichmäßig hellem Lichte gab, so beobachten wir auf einer heiligen Familie im Pal. Barberini (Abb. 84) wieder eine leichte Umhüllung der Gestalten mit einem weichen Helldunkel. Die prunkhaften, aber

tonlosen Farbflächen der Bilder aus den Jahren 1518—1524 sind hier mehr mit zarten Lichtern fein belebt und mit weichen Schatten modelliert. Die Licht- und Schattenkomposition ist ähnlich wie auf den Bildern von 1518, wie etwa auf der Wallacemadonna, nur ist alles durchsichtiger geworden, die Formen runder, weicher, die Übergänge von Licht und Schatten zarter. Dazu findet sich auch keine Spur mehr von der dem Leonardo entstammenden dunklen Untermalung. Der



Abb. 104. Totenschädel. Studien zur Dekoration des Scalzo. Rötel. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 28.)



Abb. 105. Studie zur Gefangennahme des Johannes im Scalzo. Kreide. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 24.)

Künstler hat sich im koloristischen Sinne geläutert. Er sieht zunächst die farbigen Körper und von diesen ausgehend sucht er nur Tonnuancen in die Farben zu bringen. Wenn das frühere Helldunkel in der dämmrigen Unbestimmtheit der Modellierung ein Interieurhelldunkel schien, so können wir das hier ein Freilichtsfumato nennen, wo er bei aller Klarheit zu außerordentlicher Zartheit der Übergänge strebt. Man beobachte, wie weich der Körper sich hineinschmiegt in diesen sie leicht umhüllenden Schattenmantel, wie der Künstler den Schleier hinter dem Gesicht herabfallen läßt, nur um den Kontrast zwischen dem beschatteten Gesicht und dem hellen Himmel zu mildern, resp. überzuleiten. Auch ziehen die Schatten, wenn sie irgendwo auf einen hellen Körper fallen, keine scharfe Scheidelinie, und lassen immer die Farbe durchleuchten. Sie sind ohne eigne Schwere und Masse. Bei einem Vergleich mit den Bildern der zweiten Epoche haben die Farben an Leuchtkraft, die Schatten an Durchsichtigkeit gewonnen. Neben die Bilder des dritten Stiles gehalten, haben die Farben manches von ihrem schillernden Glanz und ihrer Pracht einer weicheren Gesamtstimmung und einer zarteren Halbdunkelmodellierung zuliebe geopfert.

Das Barberinibild muß 1527 gemalt sein, denn Maria hat schon nicht mehr den heroischen Madonnentypus der Saccomadonna. Das ist das liebenswürdige Rundköpfchen der späten Zeit Andreas. Es ist ganz eigentümlich verwandt dem ganz



Abb. 106. Kopfstudie zur Disputa. Kreide. Florenz, Uffizien.
(Zu Seite 125.)

frühen Typus Andreas, nur zeigt ein Vergleich, wie fortgeschrittener zu farbenplastischer Klarheit gegenüber früherer Weichheit Andrea ist.

Weiter erscheinen einige 1528/29 gemalte Bilder wie eine Vollendung dessen, was Andrea hier begonnen. Zunächst ist das Bild der Berliner Galerie von 1528 zu nennen (Abb. 85), ein Meisterwerk Andreas, eine eigenartige Mischung von glänzendem Kolorit und farbigem Helldunkel, ganz abgesehen davon, daß es rein kompositionell eine höchst originelle Leistung ist. In geistreicher Weise will der Künstler hier den heraustretenden Beschauer mit der Madonnengruppe verbinden. Zwei der Heiligengestalten trennt er von den übrigen, er schiebt sie als Halbfiguren bedeutend größer an den vorderen Bildrand. Da erscheint die heil. Julia, prachtvoll weich von schwellenden Formen und greifbar im hellsten Licht modelliert, eine in lichten Farben schillernde, blühende, sinnliche Gestalt, ein fein grünlich gelber Mantel legt sich über das leichtviolette Kleid. Dieser hellstrahlenden Gestalt steht die in Schatten gerückte dunkle Figur des heiligen Celsius in prächtig schieferblauem Gewand und rotem Mantel gegenüber. Hier vorn ist alles greifbar, die Formen sind voll, die Farben haben Glanz und Kraft, aber je mehr das Auge empor und in die Tiefe eilt, um so mehr verhüllt sich alles, Farbe sowohl wie Form, um so unbestimmter wird die Zeichnung, um so blasser, aber auch um so kälter die Farbe. Die Maria selbst schwebt emporgehoben in einer kühlen Lichtsphäre: kalt karmin ist das Rot des Gewandes, blau der Mantel, blaß, im Lichte sich lösend ihr Karnat und ebenso das des Kindes, von dem aus ein feiner Lichtglanz auszustrahlen scheint. Die kreisförmig um sie gruppierten Gestalten verlieren je tiefer sie im Bild drin stehen, um so mehr an Deutlichkeit, bis sie schließlich nur als Schattenbilder im nebelhaften Grau vor der grauen Wand gegenstandlos zu schweben scheinen.

Das Bild ist eines der interessantesten Stücke in Andreas Schaffen, nicht allein wegen großer Einzelschönheiten, wie etwa die Büste der heiligen Lucia, sondern vor allem wegen des Gesamtaufbaues. Andrea kommt hier offenbar ganz aus eignen Intensionen verschiedenfach der Auffassung Correggios nahe. Wie dieser strebt er nach einer Steigerung der illusionären Wirkung, etwas, was bis dahin den Florentinern absolut fremd geblieben war. Leonardo und seine Mona Lisa mit ihrem stark auf den Beschauer gerichteten Blick ist hier nicht zu nennen, denn Leonardo ist es gerade, der



Abb. 107. Studie zu dem Engel der Pietà um 1515. Rötel. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 134.)

die Kompositionen nicht nur in sich konzentriert, sondern auch energisch nach außen hin abschließt. Faßt er doch die Gruppe, die Massenkomposition als eine plastisch geschlossene Masse. Seine Bilder geben den deutlichen Abschluß nach vorn und nie kommt er, abgesehen von einigen geistigen Verbindungen in Blick und Geste dazu, Wirklichkeitswirkungen im Sinne der räumlichen Illusion zu erstreben. Ebenso ist es bei Raffael. Erst Fra Bartolommeo kommt durch geschickte Berechnung des Lichteinfalles am Altar, wo das Bild aufgestellt werden sollte, zu einer gesteigerten Wirklichkeitswirkung, etwas, was er offenbar aus Venedig mitgebracht hatte. Aber das Bild schließt sich auch bei ihm gegen den Beschauer hin ab. Es spielt sich fern von der Menschheit auf einem idealen Podium ab. Andrea ist nun offenbar in gleicher Weise wie Correggio durch die Freskomalerei, wo das Bild am Standort selbst gemalt ist, zu einer gesteigerten illusionistischen Berechnung gekommen. Die Wochenstube, ferner die Scalzofresken zeigen deutlich eine Bezugnahme des idealen Raumes im Bild zum architektonischen Raume. Seine Saccomadonna rechnet mit der Untersicht. Auf dem Berliner Bild greift er dann zu Mitteln, die auch Correggio angewendet hat, d. h. er erweitert den Bildraum ganz bedeutend nach vorn, die Stufen erscheinen wie die Fortsetzung der Altarstufen, die beiden Gestalten in Halbfigur im Vordergrund wie festgehaltene Gestalten aus dem Kreis der gläubigen Kirchenbesucher. Diesen Heiligen gibt er Alltagskleidung im Gegensatz zu der Idealgewandung der hinten stehenden Gestalten. Alle ihre Bewegungen führen in die Tiefe, fordern den Beschauer auf, den Blick dorthin zu richten. Denn dort befindet sich das eigentliche Altarbild. Gleich einer visionären Erscheinung hat sich da die Madonna in Wolken in den Kreis der Heiligen herabgesenkt. Die Hauptszene ist also genau wie bei Correggio in den Mittelgrund gerückt. Das ist das erste Beispiel in der Florentiner Malerei, daß der Begriff des Mittelgrundes bewußt verarbeitet ist. Und zwar hat das der Maler Andrea nicht nur in der entsprechenden Verkleinerung der Figuren getan, sondern er

zeigt hier deutlich die Kenntnis der Luftperspektive, die in Verallgemeinerung alles Details bis zur Auflösung und besonders in der bedeutenden Abkühlung der Farben bis zur vollständigen Ausbleichung in Graublau beruht. Zu gleicher Zeit findet sich Correggios Vordergrundkulisse. Grund, eine Beeinflussung Andreas durch Correggio anzunehmen, liegt bei der absoluten Verschiedenheit der sonstigen Auffassung nicht vor. Bei ihm findet sich nichts von correggesker Lichtbehandlung, wo eine Strahlenglorie um die Heiligengestalten glüht. Correggio wird man in der Helldunkelbehandlung und der weichen Tonüberleitung immer den Vorrang geben, während die Vorzüge Andreas auf koloristischem Gebiete liegen und die Durchbildung der farbigen Erscheinung unbedingt reicher und feiner durchempfunden ist.

Aber auf dem Bilde, das vorn so jäh in die Tiefe geht, scheint das Schwergewicht zu sehr nach hinten verlegt. Zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes diente dereinst eine Lünette mit der Verkündigung, heute auf ein Viereck vergrößert im Pitti (Nr. 163, Abb. 86). Dadurch wurde nicht nur den Vordergrundfiguren ein Gegengewicht gegeben, sondern die Hauptgruppe nun auch geometrisch in die Mitte gerückt, was natürlich zum Ausgleich der Wirkung und zur weiteren Betonung der Hauptgruppe als Mitte viel beigetragen hat. An sich bedeutungslos offenbart die Verkündigung in der Neigung zur Auflösung aller Töne, in dem Schillern des feinen gelben Mantels vom Engel vor dem lichtdurchglühten Grau die bedeutende Entwicklung, die Andreas Malweise in der statuarischen Haltung, der strengen Komposition und der Buntheit der frühen Verkündigung von 1511 im Pitti durchgemacht hat.

Diese Auflösung im Freilichtsfumato erreicht ihren Höhepunkt in einer heiligen Familie des Pitti (Nr. 81, Abb. 87), welche in gleicher Weise wie die Saccomadonna für das Fresko, unbedingt das Meisterwerk der Tafelmalerei Andreas genannt werden muß. Hier erreicht die Verschmelzung der Farbtöne im Licht bis zum zartesten Helldunkel allerhöchste Feinheit und zartesten Glanz. Wenn irgendwo, so hat Andrea hier das, was Leonardo in der Helldunkelmalerei begonnen, weiter fortgeführt und zu eigner Vollendung gebracht. Vor solchen Bildern bekommt man Achtung vor Andrea als Maler. Er hat als Florentiner zwar noch die volle Vorstellung der in sich geschlossenen, klaren plastischen Form, aber kommt durch sein starkes koloristisches Empfinden zu einer völligen Durchtränkung der Formen mit Farbe, wandelt so vollkommen das, was bei Leonardo, Fra Bartolommeo und Michelangelo in der Hauptsache als schwere schwarze Modellierung der Schatten zur plastischen Rundung erschienen war, zu einem



Abb. 108. Studie zum Kopf der Wallace-Madonna. Rötel. Paris, Louvre. (Zu Seite 124.)

lichtdurchglühten Farbkörper. Das Smalto, das Verschmelzen der Farben im Licht ist im Karnat von wunderbarer Feinheit. Die Umhüllung der Gestalten mit einem weichen, lichtdurchglühten, malerischen Helldunkel, welches die letzten Härten der Formgebung und Zeichnung ausgleicht, ist von höchster Delikatesse. Den hellen Himmel umhüllt ein feines Nebelgrau; die Gestalten selbst verbinden sich untereinander zu einer vollen körperlichen Masse, in die das Licht eindringend seine Farbkörper formt. Alles ist farbig, auch der Nebel, auch die Schatten. Das Karminrosa des Gewandes gibt den starken Grundton an, Mantel, Ärmel, Schleier, Kopftuch zeigen übliche Tönungen in blau, gelb, weiß und violettgrau, die etwas konventionelles haben, jedoch zur Gesamtwirkung nicht mitsprechen, nur insofern als sie die Fleischpartien in ihrer Zartheit und Geschlossenheit um so prächtiger heraustreten lassen. Besonders der Körper des Kindes glüht im entzückendsten Smalto, so daß er, fast wie bei Correggio, einem aus sich heraus leuchtenden Farbkörper gleicht. Mit Elisabeth, die durch Helldunkel und Schatten mit Maria verbunden ist, liegen die Töne in tieferen Regionen. Ein braungelber Mantel und violettes Kopftuch und ebenso ein rötliches Karnat lassen sie mehr zurücktreten. Nirgends zeigt sich eine scharfe Linie, nirgends eine tote, nicht vom Lichte modellierte Fläche. Alles Lineare oder Flächenhafte ist verschwunden und an dessen Stelle eine körperliche Lichtmalerei getreten, die sich mit der vollen Farbigkeit der Oberfläche zu leuchtenden Farbkörpern verbindet. Man kann von einer farbigen „Lichtmodellierung“ durch zarteste Helldunkelbeleuchtung reden, wo sich alles farbig leuchtend und zugleich körperlich räumlich gestaltet. Ein feiner Lichtschimmer flimmert über allem, auch dem tiefsten Schatten, und belebt das Ganze in dem weichen nebeldurchwebten Raum zu einem farbenglühenden Ganzen.



Abb. 109. Studie zu dem Tanz der Salome im Scalzo. Kreide. Paris, Louvre. (Zu Seite 125.)

Künstlerisch noch bedeutsamer, besonders weil es zu dem wunderbaren lichtdurchglühten Smalto der Farbkörper eine Farbenzusammenstimmung von höchster Feinheit bringt, ist dann die heilige Agnes im Dom zu Pisa (Abb. 89), die schönste Gestalt aus einer Serie von fünf Heiligen, welche 1528/29, in den Jahren, wo Andreas Malerei die höchste Finesse erreichte, gemalt sein muß. Wenn schon die Wiener Pietà feinste Farbenakkorde, aber noch in gewisser Härte und Geschiedenheit gegeneinander, brachte, so kommt hier der bedeutsame Fortschritt in der Lichtbehandlung Andreas hinzu, und das Licht tritt als belebendes und verbindendes Element von höchster Zartheit auf. Trotzdem der kühle Toncharakter dem der Pietà verwandt ist, beobachten wir hier gegenüber der flächenhaften Wirkung der Farben und dem Springenden der Lichter dort eine bedeutsame Steigerung ins Malerische. Wir bemerken in der Steigerung der Körperhaftigkeit der Farbe die Schule Michelangelos.

Wenn man Andrea irgendein Lob, einen Ruhmestitel spenden will, so ist es der, daß er wie kein anderer verstanden hat, Licht und Farbe miteinander zu verschmelzen, und die Harmonien der Töne zu einem lichtstrahlenden Ganzen zusammenzustimmen. Wie zart ineinander geschmiegt sind die Töne, wo das Licht sich um rundes Fleisch schmiegt, aber auch, wo es über die Gewandung hinweggeht. Nirgends finden sich Härten oder springende Effekte. Vor einer grauen Wand sitzt diese schlichte Gestalt in dem weißen Gewand. Dieses Weiß des weichen Wollstoffes beherrscht das Bild, und es ist überraschend, da nicht graue Schatten, sondern ein leichtes Violett zu beobachten, wo gewissermaßen die Staubkörper der Luft violette Brechungen des eindringenden Lichtes hervorzurufen scheinen. Dazu kommt der vornehme Farbenakkord des warmen Gelb im Tuch, welches der Heiligen um den Hals geschlungen, mit dem kalten Blau des Mantels. Ein Meisterstück für sich ist der schöne, runde Kopf, der, das dunkle Haar von einem weißen Schleiertuch eingerahmt, vor die freie Luft gestellt ist, während alles andere, auch die Hände, vor dem Grauschwarz der Wand stehen. Blaue Ferne mit leichtem Grün vermischt, unbestimmt, verloren, leuchtet hinter dem Kopf auf und diese Durchsichtigkeit des Grundes verleiht ihm Fülle und Pracht. Man wird nicht umhin können, hier an Michelangelos Sibyllen zu denken, besonders an die Delphica (Abb. 88), deren Höhe geistiger Auffassung gewiß Andreas Agnes nicht erreicht, der er jedoch eigne Werte in dem wunderbaren Kolorit entgegenstellt.



Abb. 110. Studie zur Verkündigung im Scalzo. Rötel. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 125.)

Damit ist die Frage, ob Andrea in Rom war, wie Vasari berichtet, halb schon bejaht. Bevor wir zu den weiteren Argumenten dieser Romreise übergehen, wollen wir der übrigen Gestalten im Dom zu Pisa gedenken. Koloristische Prachtstücke sind die beiden knienden weiblichen Heiligen Katharina und Margarete (Abb. 90 u. 91). Jene ist ganz in leuchtenden, warmen Farben gehalten; in ein volles, rotes Gewand gekleidet geben gelbe Ärmel und ein rosa Tuch verschiedene Nuancen der warmen Tonskala, denen nur ein wenig Blau im Band des Zopfes gegenübersteht. Die Haltung erinnert auffallend an Raffaels Cäcilia in der Sixtinischen Madonna. Margarete, die Pendantfigur, ist auf kühlere Töne gestimmt, ein karminrotes Gewand, ein grüner Mantel, das schillernde Halstuch beleben das Bild. Wieder ist es die weiche Körperfülle, die den Gestalten etwas Sinnliches verleiht. Wenn auch alles auf starke koloristische Wirkungen ausgeht, so zeigt es wieder, wie sehr der Künstler die malerischen Hilfsmittel für seine stark koloristische Darstellung beherrscht. Weniger der Beachtung wert sind die beiden männlichen Heiligen, die wohl ebensowenig wie das Altarbild im Dom, welches Sogliani vollendete, von Andreas Hand ausgeführt sind (Abb. 92 u. 93).

Zurückkommend auf die von Vasari angedeutete Romfahrt, bringt uns ein neues, wenn nicht das wichtigste Argument das „Isaakopfer“ in Dresden (Abb. 94). Hier hat Andrea, wie Zeichnungen noch weiter erweisen (vgl. Uffizien Nr. 339) Studien nach



Abb. 111. Studie zur Pietà im Pitti. Rötel. Paris, Louvre. (Zu Seite 125.)

dem Laokoon gemacht. Sicherlich wird auch die gesteigerte Dramatik der Szene auf den Gesamteindruck der antiken Gruppe zurückgehen, denn solch lebhaft erregte, gewaltsam aktive Figuren hat Andrea nie sonst gebildet. Ganz abgesehen davon, ist der Kopf Abrahams dem Laokoons sehr ähnlich und haben wir im Isaak eine offenbare Studie nach dem rechten Knaben zu erkennen. In dem heranfliegenden Engel möchte man eine Reminiszenz an den Merkur der Farnesinafresken finden. Das Bild, das sich übrigens noch einmal kleiner in Madrid und in Lyon befindet, ist auffallend wegen des grellen ausgesprochenen Freilichtcharakters. Das Violett des Gewandes, das kalte Rot des Manteltuches, das bleiche, sehr aufgelichtete Karnat, vorn in den Gewändern etwas rosa und weiß, endlich das kalte Blau des Grundes — all diese kühlen Töne wirken fast hart und in ihrer Durchsichtigkeit flach und körperlos. Die räumliche Szene ist mit einer gewissen Sicherheit der Wirkungsmittel aufgebaut. Man entdeckt auch hier deutlich die Diagonale zwecks Vertiefung des Raumes. Der Künstler führt das Auge von links her von den hingeworfenen Gewändern Isaaks aus über Isaak, dem in die Tiefe ausholenden Abraham zu, und dann über den rechts aus der Ferne herbeieilenden Engel hinein in das Bild. Geschickte Überschneidungen in den Felsenlinien und Baumgruppen, die hier für einen Italiener außergewöhnlich naturwahr gegeben sind, tragen zur weiteren Steigerung der Raumdeckung bei.

Eine andere Madonna des späten Typus ist die Madonna del Fries in der Sammlung von L. v. Rothschild, London (Abb. 95). Sollte dies rundlich-weiche Madonnenköpfchen wirklich wieder der Lucrezia ähneln, dann müßten der Kopf und dessen Charakteristik wandelbar sein, d. h. wandelbar in der Auffassung und Behandlung des Künstlers. Dann ist es vielleicht Leonardo gewesen, dessen Einfluß den Typus derselben in dies längliche Oval gewandelt hat, während hier Michelangelos Sibyllentypus mit mehr rundem Kopf, kleinem Kinn und den großen, in die Leere der Welt starrenden Augen vielleicht

diese Änderung hervorgerufen hätte. Welche weitgehende Wandlung die Kunst Andreas durchgemacht hat, wie alles nach Durchsichtigkeit der Farben und Klarheit des Lichtes hin gravitiert, zeigt ein Vergleich dieser Madonna mit der Wallace-Collection-Madonna aus den Jahren vor Paris. Die Stellung und Gruppierung sind ähnlich, Maria im Profil nach links, vor ihr das Kind, links eine oder mehrere Nebenfiguren! Aber das neue Bild zeigt nichts mehr von dem weichen Herausarbeiten der Figuren aus dem Dunkel des Grundes. Er wühlt nicht mehr wie einst in die Tiefen hinein und läßt die Lichter gleich Spitzen schäumender Wogen auf einem unergründlichen Meer von Schatten aufsitzen. Das Spiel der starken Kontraste in den kräftigen Licht- und Schattengebungen hat er hier aufgegeben. Das tiefe Interieurhelldunkel muß dem durchsichtigen Freilicht weichen. Die tiefen, satten Farben und dunklen Schatten werden von lichten, klaren Tönen mit größeren Helligkeitswerten verdrängt, was eine starke Auflichtung der Schatten und damit zugleich größere Klarheit der Formgebung bedingte. Das Bild, welches ich nicht sah, wird vornehmlich helle, kühle Töne enthalten. Michelangelos Einfluß ist dabei sicher ausschlaggebend gewesen. Die Zeichnung ist schärfer — man beobachte die überall klaren Umrisse —, die Haltung der Gestalten sicherer und besser gegenbeweglich pointiert. Alle Gelenke sind durch Drehungen möglichst klar herausgearbeitet. Besonders das Christkind zeigt einen entwickelten Sinn für den Aufbau des Organismus. Dazu ist die Gewandung nicht mehr frei malerisch geworfen in geistreichem Durcheinander der Falten, sondern sie ist klar geordnet, indem die Falten den organischen Bau des Körpers, den sie bedecken, besser markieren. Ganz michelangelesk ist die den linken Arm begleitende Falte des Mantels, die rahmenartig den Arm einfaßt. Ebenfalls bezeichnend für die Steigerung des plastischen Formengefühls ist, abgesehen von der sehr lebhaften Bewegung, die der Kopf nach vorn macht, das



Abb. 112. Gewandstudie zu Joseph der heil. Familie in Madrid. Rötel. Florenz, Uffizien.
Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 125.)

Übergreifen der Rechten aus der Tiefe her. Auf früheren Bildern ließ er den Arm einfach in den Schatten links versinken.

Die übrigen Bilder der letzten Jahre bringen künstlerisch nicht viel Neues. Eine kleine Halbfigurenmadonna wie im Pitti (Nr. 476, Abb. 96) kann man ganz übergehen. Interessanter sind einige Porträts. Wäre aber jener auffallend energische, herrische Kopf der Berliner Sammlung (Nr. 240, Abb. 97) der der Lucrezia, was nach den Analogien mit dem Jugendporträt in der Madrider Sammlung nicht unmöglich ist, so scheint freilich Vasaris Kritik ihres eigenwilligen Wesens nicht unberechtigt. Denn aus



Abb. 113. Studie zum Engel der heil. Familie in Madrid. Rötel. Florenz, Uffizien. Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 125.)

diesem Kopf spricht Herrschsucht und Rücksichtslosigkeit. Gemalt muß er Ende der zwanziger Jahre sein: die energische Gegenbewegung, die Behandlung des Kopfes sprechen für die letzte Zeit. Weit liebenswürdiger erscheint das Porträt eines jungen Mädchen in den Uffizien (Nr. 188, Abb. 98). Es gehört, was Ausdruck und Empfindung betrifft, zu dem Liebenswürdigsten, was Andrea geschaffen. Das junge Mädchen mit schwärmerisch-schelmischem Blick ihrer braunen Rehaugen aus dem Bild heraus blickend, weist mit dem Zeigefinger der Linken auf ein halbgeöffnetes Buch. Es ist Petrarca, und wir lesen auf Seite 68 das schöne Sonett (CXX. Ausg. Mestica-Barbèra): „Ite, caldi sospiri, al freddo core.“ „Heraus ihr heißen Seufzer, hin zum kalten Herzen.“ Auch koloristisch ist es ein Meisterstück der Palette Andreas. Vor dunklem Grund sitzt sie in einem schieferblauen Gewand, das zarte Gelb der Blüten an der Brust, das warme

Karnat, das Braun der Haare, das Dunkelbraun des Sessels, geben den warmen Gegenton ab. Das Weiß im Ärmel läßt den Glanz der schönen Farben noch verlockender, die Weichheit der Formen noch voller erscheinen. Das Porträt muß 1528, als Andrea an die Ausführung des Berliner Bildes ging, gemalt sein. Die gleichen Züge glauben wir in der Julia dort wieder zu erkennen, ebenso, wie wir den schönen Ton des kräftigen Schieferblau im Gewand des Celsius sehen. Was außer diesen Porträts noch Andreas Hand gegeben wird, ist alles zu verwerfen. Die Magdalena



Abb. 114. Studie zur heil. Familie in Madrid.
Rötel und Kreide. Florenz, Uffizien. Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 125.)

der Borghese-Sammlung stammt, wie ein Porträt der Uffizien, von Puligos Hand, anderes gehört anderen Schülern Andreas.

Indem wir auch die geistig schöne Darstellung des heiligen Jakob mit zwei Chorknaben in den Uffizien (Nr. 1254, Abb. 99), welche er 1528 als Kirchenfahne für die Brüderschaft S. Giacomo del Nicchio malte — zart fließt das Licht über die Gestalten, voll Milde und Weichheit ist der Heilige, reizend liebenswürdig sind die beiden Kinder — übergehen, wenden wir uns seiner letzten künstlerischen Tat, die er unvollbracht ließ, der großen Himmelfahrt im Pitti (Nr. 191, Abb. 101) zu. Auf Einzelheiten, etwa auf die entzückenden Engelgestalten, wollen wir nicht eingehen. Vor diesem Bild und besonders, wenn man vergleichend die frühere Darstellung des gleichen Themas der Himmelfahrt



Abb. 115. Studie zum Kind der heil. Familie in Madrid. Rötel. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 125.)

(Pitti Nr. 252, Abb. 100) heranzieht, kann man absolut nicht von einem Verfall der Kräfte Andreas reden. Das Thema ist im großen ganzen gleich gefaßt, aber die Änderungen, die er vorgenommen, erscheinen doch bedeutsam genug, dem Bilde ein ganz anderes Gepräge zu geben. Die Dramatik des Momentes hat zugenommen, ebenso wie die Pracht und Schwere der Gestalten. Wie ganz anders ist hier das Emporschweben der Maria gegeben, wie viel erregter und kolossaler sind die Jünger gebildet. Aber auch der kompositionelle Zusammenschluß und die räumliche Plastik hat sich gesteigert. Auf dem früheren Bild vermißte man Klarheit in der Disposition der Gestalten um das Grab herum. Durch Aufhellung des Grundes und breitere Lichtverteilung gelingt dem Künstler die Klärung. Die untere Gruppe verbindet sich leichter als auf dem früheren Bild mit der oberen, während früher beide Teile ziemlich scharf horizontal geschieden waren. Der breite, lichte Ausblick in das Freie links und die aufsteigende Vertikale der hellen Felsenwand leiten besser über als die dunklen Schatten dort. Endlich haben die koloristisch-malerischen Qualitäten einen neuen Aufschwung genommen. So ist die Lichtführung mit anderer Breite und malerischer Fülle behandelt als früher. Wie prachtvoll ist das Mantelstück auf der Schulter des links knienden Jüngers gemalt, wie wunderbar breit und weichflüssig ist die Gewandung der Maria gebildet. Auf das Farbspiel braucht nicht näher eingegangen zu werden, weil hier mehr ein überreiches Schwelgen in prunkhaften Farben, denn eine fein abgestimmte Farbenmusik erstrebt wird. Auch hier sind die Figuren unbedeutend und ohne tiefere Durchbildung, leer pathetisch im Ausdruck, und theatralisch in der Haltung.



Abb. 116. Studie zur Madonna del Sacco. Rötel. Paris, Louvre. (Zu Seite 125.)

Das dekorative Element drängt hervor. Wir möchten ahnen, daß Andreas Kunst hier am Beginn einer großen dekorativen Glanzmalerei gestanden, denn in der Tat erreicht Andreas Malweise eine Größe, eine Breite und Leichtigkeit des Striches, die höchste Erwartungen wecken könnte. Aber der Tod raffte ihn dahin, noch bevor er das Bild zu Ende gemalt hatte.



Abb. 117. Studie zu dem Berliner Bild. Rötel. Französischer Privatbesitz. (Zu Seite 126.)

Die Zeichnungen Andreas.

Das Interesse der neueren Kunstforschung hat sich auch den Handzeichnungen der großen Künstler zugewendet. Berenson hat in seinen „Drawings of florentine Painters" ein ausführliches Verzeichnis der Zeichnungen florentiner Maler gegeben, welches überall wegen der umfassenden Materialzusammenstellung als Grundlage zu weiteren Studien herangezogen werden muß. Freilich vereinigt sich die außerordentliche Materialkenntnis bei Berenson absolut nicht mit Klarheit des Urteils. Seine Kritik ist kurzsichtig und einseitig, oft nur dem äußeren Effekt in moderner Novitätensucht dienend. Man hat oft den Eindruck, daß der Autor selbst nicht an das glaubt, was er schreibt. Seine Künstlercharakteristiken sind schwülstig, verworren, voller großer Phrasen und ohne Klarheit der Definition. Dem Andrea widmet er auch ein Kapitel, das jedoch, wie alles bei ihm, der Nachprüfung bedarf. Trotzdem werde ich bei dem Verzeichnis auf Berensons Buch verweisen, da er den ersten durchlaufenden Katalog gibt. Bei Andrea ist die Zeichnung eine außerordentliche Handhabe zur Erkenntnis seiner künstlerischen Auffassung. Wir besitzen aus allen Zeiten Zeichnungen seiner Hand, die bestätigen, was die Bilder sagen. Zunächst fällt eins bei einem Überblick über das ganze Zeichnungswerk auf: unter der ganzen Masse befindet sich kaum eine Bildskizze. Nur vielleicht die Skizzen zum Zug der Könige in den Uffizien (Nr. 334, 667) sind echt. Das muß uns, die wir immer vom Begriff des Bildes als Ganzes ausgehen, absonderlich erscheinen, aber das ist nur für die damalige Auffassung charakteristisch. Für die Renaissancekünstler setzt sich das Bild aus Einzelteilen, wie ein architektonischer Bau aus Einzelgliedern zusammen. Es gilt geschickt zu kombinieren und so einen Aufbau zu konstruieren. Immer geht man vom Einzelnen aus und gelangt erst durch geschickte Zusammengruppierung der Einzelteile zu bildmäßiger Wirkung. Umgekehrt die modernen Maler, die vom Ganzen ausgehen und mit der Impression einer Wirklichkeitsvorstellung zufrieden sind, wo die Einzelheiten im Bild bedeutungslos erscheinen. Es nimmt darum nicht wunder, wenn wir unter all den Zeichnungen vieler italienischer Renaissancemeister selten nur



Abb. 118. Kinderstudien zur späten Himmelfahrt. Rötel. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 126.)

Bildentwürfe finden. Das Quattrocento kennt solche überhaupt kaum. Wenn sie, wie bei Ghirlandajo, sich finden, so sind sie nichts als ganz flüchtige Skizzen, nur dazu da, die Stellung der einzelnen Figuren auf der Freskowand anzudeuten. Interessanter sind schon die Skizzen des malerisch so sehr begabten Filippino, die freilich etwas Außergewöhnliches sind in ihrer flüchtig-impressionistischen Mache. Bei Leonardo wie bei Fra Bartolommeo und Raffael ist die Bildskizze nur auf die Zeichnung der Hauptgruppen beschränkt. Die Linienführung, die lebendige Kontur der bewegten Figuren und die geschickte Zusammengruppierung interessieren allein.

Auch bei Andrea fehlt wie gesagt die Bildskizze. Auch er setzt sein Bild stückweise zusammen, begabt mit dem lebendigen Empfinden des Italieners für die Symmetrie resp. den Ausgleich der plastischen Massen gegeneinander. Aber nun ist es interessant zu sehen, wie er sich, vielleicht infolge seiner schwachen Phantasie, ganz auf Modellstudien beschränkt. Fra Bartolommeos, Raffaels, Michelangelos Blätter sind voll von geistreichen Kompositionen und feinen Entwürfen zu Gruppen. Andreas Zeichnungen weisen fast nur Naturstudien auf. Aber wie den Gestalten seiner Bilder Dramatik, innere Erregung und lebhafte Linienführung fehlen, so sind auch diese seine Modellstudien zumeist ruhig und still gehalten. Allein die künstlerische Augenwirkung interessiert den Künstler und darum hat er der Technik besondere Liebe zugewendet. Er benutzt in seiner frühen Zeit Kreide, später fast nur Rötel, die er mit äußerstem Raffinement des Striches handhabt. Wir beobachten in der technischen Behandlung dieselbe Entwicklung wie in seinen Bildern. Die Linie verliert mehr und mehr an Bedeutung und Ausdruckskraft. Das Farbige der Erscheinung drängt sich immer hervor. Er geht aus von einer weich-unbestimmten Formgebung im Sinne Piero di Cosimos — vergl. zwei Köpfe in den Uffizien (Nr. 270 zu einer Frau auf Annunziatafresko Nr. 5, Abb. 102 und Nr. 626 zum Zug der Könige, im Louvre Nr. 78 der Kopf eines alten Mannes zum Annunziatafresko Nr. 5). Auch die Aktstudien ebenda (Nr. 310, Abb. 103, Louvre Nr. 45 zu Annunziatafresko Nr. 1) zeigen die gleiche, unsichere Hand. Das Material der Frühzeit ist zumeist Kreide. Dann kommt Leonardos, Fra Bartolommeos und Michelangelos Einfluß dazwischen. Die Linienführung wird energischer, die Formgebung markanter. Zeichnungen dieser Zeit, zumeist in Rötel, sind leicht erkenntlich an der Lebendigkeit und Kraft der Silhouette, dem bewußten, energischen Betonen der Gelenke und der Bewegtheit in Drehungen der Körperteile. Der schwertziehende Henker auf dem Fresko der Gefangennahme im Scalzo (Uffizien Nr. 659, Abb. 105), Studie zu dem Engel der frühen Pietà von 1515 (Uffizien Nr. 307, Abb. 107), Köpfe, wie der Kopf der Wallacemadonna (Louvre Nr. 42, Abb. 108), der Frauenkopf (Uffizien Nr. 639),

ferner die schöne, außerordentlich energische Zeichnung des Petrus-Martyrkopfes der Disputa (Uffizien Nr. 669, Abb. 106) charakterisieren sehr gut diese klassische Epoche Andreas mit der den Klassikern abgelernten energievollen, lebendigen Linienführung.

Relativ wenig Zeichnungen haben wir aus der folgenden Epoche des Meisters. Zeichnungen zu den Kindern der Caritas (Louvre Nr. 52), zu Figuren der Scalzofresken (Louvre Nr. 38, Abb. 109; Uffizien Nr. 627, Abb. 110), verschiedene Zeichnungen zur Pietà im Pitti (Louvre Nr. 50, Leichnam Christi Abb. 111 und andere) zeigen deutlich ein allmähliches Aufgeben der pointierten Linienführung einer breiteren, mehr malerischen Behandlung zuliebe. Die Form als solche interessiert den Künstler nicht mehr, alles einzelne wird nur in dem Ungefähr der Form angegeben. Dafür entwickelt der Künstler ein weitgehendes Verständnis für die stoffliche Realität des Gewandes. Auch da ist alles weich und voll, wie ein malerisches Licht- und Schattenspiel, nicht etwa wie kleinlich modelliertes plastisches Faltengewebe behandelt. Der letzte Rest der scharfen Silhouette, der getreuen Umrißzeichnung ist verschwunden und schon wird das Interesse an der reinen Oberflächenbehandlung im Licht- und Schattenspiel ausschlaggebend. Ein Vergleich dieser Zeichnungen mit den scharf durchgezeichneten und streng modellierten Studien Fra Bartolommeos würde den gewaltigen Fortschritt ins Malerische hinein erweisen. Aber Andrea sieht — das erweisen seine Zeichnungen von neuem — immer zunächst die Farbe und das Farbige der Erscheinung. Dafür ist es charakteristisch, daß er bei seinen Draperiestudien immer nur zusammenhängende Stücke aus einem Stoff und von einer Farbe möglichst der Stoffwirkung entsprechend aufzeichnet. Die anderen Italiener offenbaren in dem wilden Durcheinander verschiedener Stoffe, ohne Rücksicht auf ihre Farbe, nur Interesse an interessanter Linienführung und Mangel an koloristischem Empfinden. Das Material ist Rötel, seltener Kreide. Einige vorzügliche Zeichnungen zu dem Prado-Bild, zu dem Mantel des Joseph (Uffizien Nr. 318, Abb. 112 u. 113) und zu dem Engel (Uffizien Nr. 324, Abb. 114), ferner zu dem Kind (ebenda, Abb. 115), zeigen den Meister auf der Höhe seiner zeichnerischen Technik. Prachtvoll ist auch eine Studie zu dem Joseph der Saccomadonna im Louvre (Nr. 116). Wie malerisch breit und doch wie körperlich, stofflich klar ist der weiche Stoff oder das Fleisch behandelt! Das Licht modelliert in reicher Fülle, nie scharfe Scheidelinien zeichnend. Wie ein farbenglühender Körper hebt es sich von dem hellen Grunde ab.



Abb. 119. Studie zur Geburt des Johannes im Scalzo. Kreide. Paris, Louvre. (Zu Seite 125 u. 127.)

Die letzte, monumentale Epoche des Meisters brachte auch in der Zeichnung einen bedeutsamen Fort-

schritt zu neuer Kraft der Formgebung. Die malerische Pracht, der Glanz der Oberfläche, schwinden wieder und zur Farbigkeit kommen jetzt Fülle und Festigkeit, so daß sich alles, was bis dahin flach und flüchtig war, zu greifbar körperlicher Farbigkeit entwickelt. In dieser Zeit verzichtet Andrea dazu, ähnlich wie in den Bildern, mehr und mehr auf den dunklen Grund. Die dunkle Grundierung, die er früher unter Einfluß Leonardos ab und zu noch wählte, um die Körper plastisch vom Grunde zu lösen, verschwindet. Jetzt benutzt er den hellen Grundton als Gesamtton, vor dem die volle Weichheit der Halbtöne erst recht zur Wirkung kommt.

Mit den Jahren werden vorzüglich die Tonunterschiede zwischen Licht und Schatten feiner und weicher. Er kommt zu den zartesten Modellierungen und feinsten Übergängen.



Abb. 120. Gewandstudie zur späten Himmelfahrt.
Kreide. Florenz, Uffizien. Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 127.)

Man vergleiche die Studie zum Kopf der Katharina in Berlin (Exposition des Beaux-Arts; Br. 87, Abb. 117) mit dem Kopf zur Wallacemadonna (Abb. 108). Nicht nur hat sich der Typus entfernt von jener scharfgeschnittenen, langen Gesichtsform Leonardos zu dem Rundköpfchen im Geiste Michelangelos, sondern es ist auch alles Eckige, zeichnerisch Harte aufgegeben, und die starken Licht- und Schattenkontraste sind wie die Schraffierungen des Grundes verschwunden. Der runde Kopf modelliert sich außerordentlich zart im milden Licht. Die Abtönungen sind gering, aber trotzdem bilden sie, ausgehend von dem lichten Papiergrund, die Form rund und weich heraus. Die Schatten sind nach Möglichkeit aufgelichtet, so daß ein ganz zartes Helldunkel auf dem Gesicht spielt und der weiße Grund wie Luft und Licht erscheint. Im Gegensatz zu der Breite der Lichtführung und der farbigen Fülle in Fleischbehandlung wie Faltengebung der schon genannten Zeichnungen zum Prado-Bild in den Uffizien ist die Studie zum schreibenden Joachim des letzten Scalzofreskos (Louvre Nr. 37, Abb. 119) von über-

raschender Zartheit. In seinen letzten Jahren gelangt er in verschiedenen Zeichnungen zur letzten Himmelfahrt zu einer außerordentlich freien, malerischen Strichführung von genialer Leichtigkeit, sei es, daß er eine Bewegungsstudie an einer Aktfigur macht (Uffizien Nr. 333, Abb. 121), sei es, daß er eine Studie zur Draperie (Uffizien Nr. 323, Abb. 120; Uffizien Nr. 327, Abb. 122) entwirft. In jedem Falle gehören die Zeichnungen Andreas zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. An ihnen werden die Schwächen seiner Kunst, die dürftige, seelische Belebung und der Mangel an Erfindung nicht gleich sichtbar, wie an den Bildern. Handelt es sich doch immer nur um reine Naturstudien und was das malerisch empfindende Auge des Künstlers geschaut,



Abb. 121. Studie zur späten Himmelfahrt.
Rötel. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 127.)

hat er voll Geschick und Geist erfaßt und verstanden in höchster Entfaltung technischen Raffinements glänzend wiedergegeben.

Andreas Zeichnungstechnik bedeutet wie auch die Malerei einen bedeutenden Schritt hinaus über die rein lineare plastische Erfassung der körperlichen Erscheinung. Licht und Farbe steigen an Wert und das farbige Schillern der Oberfläche wird dem Auge offenbar. Dabei gewinnt auch da die Realvorstellung an Klarheit und Bestimmtheit. Aus flauer, weicher Unsicherheit ringt er sich mehr und mehr empor zu bewußter malerischer Gestaltung. Man nehme nur die Entwicklung der Aktbehandlung durch und wird da von der frühen Ängstlichkeit der Linienführung und Plumpheit der Formen (Abb. 103) über die markante Zeichnung und effektvolle Lichtbehandlung der zweiten Epoche (Abb. 105) zu der weichen mäßigen Fleischbehandlung von vorzüglicher stofflicher Durchbildung der

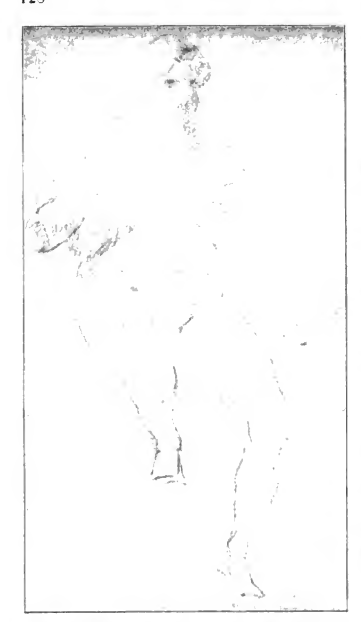


Abb. 122. Studie zur späten Himmelfahrt. Rötel. Florenz, Uffizien. Nach eigner Aufnahme. (Zu Seite 127.)

Oberfläche in den späteren Jahren (Abb. 113) und der außerordentlich zarten, im feinsten Sfumato abgestimmten letzten Weise gelangen (Abb. 121). Noch brillanter wirkt er in der Gewandbehandlung, wie er überhaupt einer der vorzüglichsten Meister des Faltenwurfes war. Auch da nach Zurückhaltung und Ungeschick Energie der Zeichnung in leonardesker Manier (Abb. 107), dann Brillanz der Oberflächenbehandlung und Breite der Lichtführung (Abb. 112), zum Schluß äußerste Feinheit und zarteste Lichtwirkung (Abb. 119). „Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muß dabei zugestehen, daß sie von einer hinreißenden Schönheit des Wurfes und des Konturs sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos erscheinen. In den seltenen Fällen, wo seine Bilder noch wohl erhalten sind, ist Licht und Farbe und Charakter in ihnen auf wunderbarste Weise in eins verschmolzen.“ So schließt Burckhardt seine vornehme Charakteristik von Andreas Kunst. Uns Modernen freilich sind grade diese Schönheiten verschlossen und nur liebevolle Beobachtung vermag unsere Augen zur Erkenntnis derselben zu erziehen. Denn wir heucheln uns nur ein Verständnis für die Größe der italienischen Renaissance vor, wenn wir nicht gerade diese Schönheiten bewundern, die das Vorzüglichste der klassischen Renaissance ausmachen. Haben wir diese begriffen, dann werden wir auch den Künstler Andrea del Sarto und seine Schönheiten schätzen. Oder anders gesagt, wir müssen uns in Schöpfungen und Entwicklungen von Künstlergrößen, wie Andrea del Sarto hineinlesen, um so zu erfassen, was schön, was groß ist an der Kunst des Cinquecento.

Verzeichnis der Werke Andrea del Sartos nach Standorten.

Die vorn angegebenen Nummern beziehen sich auf die historische Reihenfolge im Oeuvre des Meisters.

---

63 **Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum,** Nr. 240: Porträt der Lucrezia del Fede. Brustbild. Holz. 0,44×0,37. ca. 1528 (s. S. 120, Abb. 97).

64 — — Nr. 246: Madonna in Wolken mit Heiligen. Bez.: ANN. DOM. MDXXVIII. Holz. 2,28×1,85. Gemalt im Auftrag des Giuliano della Scala für Sarzana. Die Verkündigungslünette auf ein Viereck vergrößert im Pitti (Nr. 163) (s. S. 113, Abb. 85).
Zeichnungen: Uffizien Nr. 6425. British Museum (Nr. 5210—33). Paris, Exp. [Br. 87].

13 **Dresden, Gemäldegalerie,** Nr. 76: Verlobung der heil. Katharina. Holz. 1,67×1,22.
Zeichnung: Putto, Uffizien, Nr. 272, 1512/13 gemalt (s. S. 39, Abb. 19).

75 — — Nr. 77: Abrahams Opfer. Bez.: AV. Holz. 2,13×1,59. Bestellt 1529/30 durch Gianbatt. della Palla für Franz I. von Frankreich. Kleine Wiederholung in Madrid (s. S. 117, Abb. 94).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 305, 339.

7 **Florenz, Uffizien,** Nr. 93: Christus und Magdalena. Holz. 1,74×1,53. 1510 gemalt für die Mönche von S. Gallo. Die Predella später zugefügt (s. S. 31, Abb. 14).

66 — — Nr. 188: Porträt eines jungen Mädchens. Holz. 0,83×0,68. ca. 1528 (s. S. 120, Abb. 98).

27 — — Nr. 280: Selbstporträt. Fresko auf Ziegel. 0,48×0,34. ca. 1516/17 (s. S. 12, Abb 1).

30 — — Nr. 1112: Madonna dell' Arpie (Madonna mit dem heil. Franziskus und Johannes). Holz. 2,08×1,78. Bez. am Sockel: AND. SAR. FLO. FAB. AD. SVMMV. REGINA. TRONV. DEFERTVR IN ALTVM. MDXVII. Gemalt für die Nonnen von S. Francesco (s. S. 62, Abb. 42).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 317; Rücks.: 333, 628 und Düsseldorf, Akademie.

74 — — Nr. 1254: Der heil. Jakob mit zwei Chorknaben. Leinwand. 1,53×0,83. Um 1528 als Kirchenfahne für S. Giacomo del Uicchio gemalt (s. S. 121, Abb. 99).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 382.

51 — **Pitti,** Nr. 58: Beweinung. Holz. 2,34×1,98. 1524 für die Nonnen von S. Pietro a Luco im Mugellotal gemalt, als Andrea vor der Pest 1523/24 dorthin geflüchtet war. Auf der Predella, die mit dem Rahmen noch an Ort und Stelle ist, von links nach rechts: heil. Gregor in Halbfigur, das Abendmahl, zwei Engel, Engel, Anbetung des Kindes, heil. Nicolò da Bari in Halbfigur (s. S. 96, Abb. 65).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 644, 653; Louvre, Nr. 50; London, British Museum und Albertina.

43 — — Nr. 62: Heilige Familie. Holz. 1,25×1,01. ca. 1521 gemalt für Zanobi Bracci
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 280, 299, 332 (s. S. 98, Abb. 66).

67 — — Nr. 81: Heilige Familie. Holz. 1,37×1,03. ca. 1529 gemalt wahrscheinlich für Ottaviano de' Medici (s. S. 115, Abb. 87).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 631 und Oxford (Raffael, Nr. 130).

41 — — Nr. 87: Geschichten Josephs. I. 5 Szenen. Aus der Jugendzeit. Holz. 0,97×0,34. Bez.: ANDREA DEL SARTO FACIEBAT (s. S. 85, Abb. 54).

42 — — Nr. 88: Geschichten Josephs. II. Pharaos Traum u. a. Holz. 0,97×0,34. 1521 gemalt zur Hochzeit des Pier Francesco Soderini und Maria Acciajuoli, für die auch Pontormo (London), Franciabigio (Dresden), Bacchiacca (Dresden), Granacci (Uffizien) Stücke malten (s. S. 85, Abb. 55).

80 — — Nr. 123: Madonna in Glorie und vier Heilige. Holz. 3,06×2,07. Im Auftrag des Abtes von Poppi für die Mönche von Vallombrosa von Andrea begonnen, vollendet 1540 von einem gewissen Vincenzo di Francesco Bonilli.
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 293; Neapel.

11 **Florenz, Pitti,** Nr. 124: Verkündigung. Holz 1,82×1,76. ca. 1512 für die Mönche von San Gallo gemalt, die Predella von Pontamo ist verloren. An dem Katheder im Mittelgrunde in goldenen Lettern: „Andrea del Sarto ta pinta qui come nel core ti porta e non qual sei Maria, per si parger tua gloria, e non suo nome“ (s. S. 37, Abb. 18).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 273.

65 — — Nr. 163: Verkündigung. Holz. 0,95×1,37. 1528 als Lünette des Berliner Bildes gemalt, jetzt auf Viereck vergrößert (s. S. 115, Abb. 86).

31 — — Nr. 172: Disputa. Holz. 2,29×1,89. Bez.: And. Sart. Flo. Fac. 1517 gemalt für die Mönche von San Gallo (s. S. 66, Abb. 43).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 669 (Abb. 106).

49 — — Nr. 184: Jünglingsporträt. Holz. 1,03×0,75. ca. 1522/23 (s. S. 92, Abb. 62).

79 — — Nr. 191: Himmelfahrt Mariä. Holz. 3,02×2,06. Bestellt von Francia Bartolommeo Panciatichi; beim Tode des Künstlers unvollendet (s. S. 121, Abb. 101).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 302, 303, 323, (Abb. 122) 325, (Abb. 121) 327, (Abb. 119) 314, (Abb. 118). London, British Museum, Nr. 34. Kopf des einen Apostels (3. von rechts), Uffizien, Nr. 293.

61 — — Nr. 225: Himmelfahrt Mariä. Holz. 3,72×2,14. 1526 gemalt für S. Antonio zu Cortona (s. S. 110 u. 122, Abb. 100).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 648; zu Köpfen links: Louvre, Nr. 48, 51.

50 — — Nr. 272: Johannes der Täufer. Holz. 0,90×0,66. ca. 1523 (s. S. 93, Abb. 63, 64).

52 — — Nr. 307: Madonna in Glorie mit sechs Heiligen. Holz. 2,09×1,76. 1524 für Becuccio Bicchierini da Gambassi gemalt. Das Porträt des Bestellers und seiner Frau einst auf dem Rahmen, der verloren gegangen (s. S. 98, Abb. 67).

73 — — Nr. 476: Madonna in Halbfigur. Holz. 0,87×0,65. ca. 1529 (s. S. 120, Abb. 96).

62a — **Akademie,** Nr. 61: Zwei Putten. Holz. 0,73×0,42. Teil des Altarwerkes Nr. 76.

59 — — Nr. 75: Pietà. Fresko. 1,82×1,13. ca. 1525 für das Treppenhaus des Servitenklosters der Annunziata gemalt (s. S. 48, Abb. 78).

62 — — Nr. 76: Vier Heilige. Holz. 1,83×1,74. Bez.: Ann. Dom. MDXXVIII. Für die Mönche von Vallombrosa gemalt (s. S. 110, Abb. 81—83).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 288 F, 640, 6425. Von den Predellenstücken mit Szenen aus dem Leben der vier Heiligen ist der Erzengel Michael den Teufel besiegend das beste. Die übrigen sind fast zu flüchtig für Andrea.

— **SS. Annunziata,** Vorhof: Fünf Fresken mit der Legende des heiligen Filippo Benippi 1509/10.

1 — 1. Filippo Benizzi bekleidet auf dem Wege nach Viterbo einen Aussätzigen. Fresko. 3,64×3,03 (s. S. 20, Abb. 3).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 284, 310; Louvre, Nr. 45.

2 — 2. Filippo Benizzi und die Spieler. Fresko. 3,60×3,04 (s. S. 21, Abb. 4).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 309 (Abb. 102).

3 — 3. Heilung der Besessenen. 3,64×3,00 (s. S. 23, Abb. 5).

5 — 4. Auferweckung des Knaben an der Bahre des Heiligen. 3,62×3,07. In einer der Figuren soll Girolamo della Robbia porträtiert sein (s. S. 24, Abb. 6).

6 — 5. Heilung von Kindern mit den Reliquien des Heiligen. 3,86×3,81. Dat. A. D. MDX. Der alte Mann rechts soll Andrea della Robbia sein (s. S. 26, Abb. 9).
Zeichnung: Louvre, Nr. 78.

9 — — Zug der Könige. 4,07×3,21. Gemalt 1511, bezahlt am 12. Dezember 1511 (s. S. 30, Abb. 12).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 334, 626, 667.

14 — — Wochenstube, Geburt der Maria. 4,13×3,45. Am 25. Dezember 1511 bestellt, 1514 vollendet. Bezeichnet am Architrav des Kamins: Andreas faciebat, A. D. MDXIIII (s. S. 41, Abb. 22).

12 — — Kircheninneres, linke Kapelle: Christuskopf. Holz. 0,47×0,27 (s. S. 40, Abb. 20).

55 — — Klosterhof, über der Tür zum linken Querschiff: Madonna del Sacco. Fresko. 1,91×4,03. Datiert: Ann. Dom. MXXV (s. S. 102, Abb. 70).
Zeichnung: Louvre, Nr. 34.

18 — **S. Marco:** Verkündigung. Fresko. 2,15×1,84. Stammt aus Or San Michele, fast vollständig ruiniert.

19 **Florenz, St. Salvi:** Refektorium. Im Bogen der Wölbung: die vier Evangelisten im Rund stehend. 1515 gemalt.
58 — — Abendmahl. Wandfresko. 4,62×8,72. 1519 bestellt, 1525 noch nicht begonnen, 1527 vollendet (s. S. 104, Abb. 71—77).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 289, 292, 313, 324, 333, 662, 663, 664.
— **Scalzo:** Zehn Erzählungen aus dem Leben Johannes des Täufers und vier allegorische Figuren. Einfarbig auf grünlichem Grund. al fresco.
8 1. Taufe Christi. 1,94×2,11. 1511 begonnen (s. S. 28, Abb. 10).
15 2. Predigt des Johannes. 1,94×2,10. Bezahlt am 1. November 1515 (s. S. 44, Abb. 25).
37 3. Caritas. 1,94×0,91. 1520 gemalt (s. S. 82, Abb. 50).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 341, zweifelhaft.
16 4. Justitia. 1,94×1,10. 1515 bezahlt. Rechts unten am Sockel: „Diligite Justitiam qui judicatis terram" (s. S. 49, Abb. 30).
20 5. Predigt. 1,94×2,10. Am 1. November 1515 72 Lire bezahlt. März 1515 vollendet (s. S. 44, Abb. 25).
21 6. Taufe des Volkes. 1,94×2,06. Am 15. März 1516 42 Lire bezahlt (s. S. 53, Abb. 32).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 657.
29 7. Gefangennahme des Johannes. 1,94×3,12. Am 19. Juli 1517 bezahlt (s. S. 56, Abb. 35).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 659 (Abb. 105) und 14306.
44 8. Tanz der Salome. 1,94×3,08. Am 20. Januar 1522 bezahlt mit 56 Lire (s. S. 86, Abb. 56).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 282 F; Louvre, Nr. 38 (Abb. 109).
45 9. Enthauptung. 1,94×2,03. Im Mai 1523 mit 56 Lire bezahlt (s. S. 87, Abb. 57).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 652.
46 10. Überreichung des Hauptes. 1,94×2,19. Am 30. Mai 1523 mit 56 Lire bezahlt (s. S. 89, Abb. 58).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 333.
48 11. Spes. 1,94×1,02. Am 23. August 1523 bezahlt (s. S. 92, Abb. 61).
39 12. Fides. 1,94×110. Am 19. August 1520 bezahlt (s. S. 83, Abb. 51).
47 13. Verkündigung an Zacharias. 1,94×2,11. Am Sockel Monogramm A D MDXXII. Am 13. August 1523 bezahlt (s. S. 90, Abb. 60).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 627 (Abb. 110), 640.
56 14. Visitation. 1,94×2,08. Bezahlt November 1524 (s. S. 106, Abb. 79).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 307.
57 15. Geburt des Johannes. 1,94×3,13. Am 24. Juni 1526 mit 56 Lire bezahlt (s. S. 106, Abb. 80).
Zeichnung: Louvre, Nr. 37 (Abb. 119).
10 — **Palazzo Corsini,** Nr. 241: Apollo und Daphne. Holz. 0,30×0,44. ca. 1511 gemalt (s. S. 33, Abb. 16).
81 — **Palazzo Ginori:** S. Sebastian. 1529. Holz (mir unbekannt).
40 — **Villa Poggio a Cajano:** Tribut des Cäsar. „Anno Dom. MDXXI Andrios Sartius pingabat et Anno Domini 1580 Alexander Allorius sequetatur." Von Allori die Ecke rechts vollendet (s. S. 83, Abb. 53).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 317, Rücks. 6433, Louvre, Nr. 46, u. British Museum 5210—33.
34 **London, National Gallery,** Nr. 690: Künstlerporträt. Leinwand. 0,71×0,57. Links das Monogramm. ca. 1518/19 gemalt. Kein Selbstporträt (s. S. 80, Abb. 48).
32 — **Hertfordhouse, Wallace Coll.:** Madonna mit Kind und Engeln. Holz. 1517/18 gemalt. Bez.: Andrea del Sarto Florentino faciebat (s. S. 71, Abb. 44).
Zeichnung: Louvre, Nr. 42 (Abb. 108).
77 — **Coll. Leopold v. Rothschild:** Madonna del Fries. Holz. 1,08×0,76. ca. 1530 (s. S. 118, Abb. 95).
78 — **Sammlung Methuen:** Johannes der Täufer in einer Landschaft sitzend. Bezeichnet mit echtem Monogramm (spät). Holz. 52×40.
— **Earl of Cowper, Panshanger:** (mir unbekannt).
82 1. Männerporträt. Datiert 1523.
83 2. Laura. Aus der Spätzeit (?).

84 3. Männerporträt (?).

85 4./5. Leben Josephs, eher Pontormo.

26 **Madrid, Prado,** Nr. 383: Porträt der Lucrezia del Fede. Holz. 0,73×0,56. 1516/17 gemalt. Sehr verdorben (s. S. 12, Abb. 2).

54 — — Nr. 385: Madonna mit Joseph und Engel. Holz. 1,77×1,35. 1524/25 (s. S. 100, Abb. 69).
Zeichnungen: Uffizien, Nr. 291, 318 (Abb. 112/13), 324 (Abb. 114), 632 (Abb. 115), 6454.

76 — — Nr. 387: Opfer Abrahams. Holz. 0,98×0,69. 1529 für Paolo de Terrarossa gemalt. Wiederholung des Dresdener Bildes.

25 **München, Alte Pinakothek,** Nr. 1066: Heilige Familie. Veränderte Werkstattwiederholung des Louvrebildes. Holz. 1,36×1,04 (s. S. 60, Abb. 38).

53 **Neapel, Galerie,** Nr. 19: Leo X. mit zwei Kardinälen. Kopie nach Raffaels Porträt im Pitti, Nr. 40. Holz. 1,55×1,19. 1524 im Auftrage Ottavianos de' Medici für Federigo II. von Mantua gemalt (s. S. 99, Abb. 68).

33 **Paris, Louvre,** Nr. 379: Caritas, auf Leinwand übertragen. 1,85×1,37. Bezeichnet und datiert: Andreas Sartus Florentinus me pinxit MDXVIII (s. S. 76, Abb. 46).
Zeichnung: Louvre, Nr. 52.

24 — — Nr. 380: Maria, Elisabeth und Kinder. Holz. 1,41×1,06. 1515/16. Wurde nach Frankreich geschickt (s. S. 59, Abb. 36).

28 **Pest, Galerie:** Madonna mit Kind und Johannes. Halbfigur. Holz. ca. 1516 (s. S. 61, Abb. 40).

68 **Pisa, Dom:** Heil. Agnes. Holz. 1,42×1,03. 1528/29 für S. Agnese in Pisa (s. S. 116, Abb. 89).

69 bis 72 — — Vier Heiligengestalten: heil. Katharina, Margareta, Johannes und Petrus. Holz. 1,45×0,62. 1528/29 gemalt (s. S. 117, Abb. 90—93).
Zeichnungen: Johannes, Uffizien, Nr. 327, 6425.

60 **Rom, Palazzo Barberini,** Nr. 94: Heilige Familie. Holz. 1,40×1,03. ca. 1526 (s. S. 111, Abb. 84).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 14438.

4 — **Galleria Nazionale im Palazzo Corsini,** Nr. 570: Madonna in Halbfigur. Holz. 0,43×0,25. ca. 1510 (s. S. 30, Abb. 13).

35 **Petersburg, Eremitage,** Nr. 24: Maria und Elisabeth mit Kindern und heil. Katharina. Auf Leinwand übertragen. 1,02×0,80. Bez.: Andrea del Sarto Florentino faciebat. 1519 gemalt (s. S. 81, Abb. 49).

36 **Wien, Gemäldegalerie,** Nr. 36: Pietà. Holz. 1,00×1,21. 1519 für St. Annunziata. Bez.: And. Sar. Flo. Fab. (s. S. 76, Abb. 47).

22 u. 23 **Verlorene Bilder, SS. Annunziata, Florenz:** Zwei Chiaroscur-Fresken im Klosterhofe, die Weinbergsparabel darstellend. Gemalt 1516/17. Erhalten in Stichen des Hieronymus Cock von 1553 und 1563 und in flüchtigen Kopien in der Brera (s. S. 55, Abb. 33/34).

38 — — Tabernakel Porta a Pinti. 1520 gemalt. Kopien in dem Korridor der Uffizien und Gall. Corsini zu Florenz (s. S. 83, Abb. 52).

17 — Pietà. 1516 nach Frankreich gesandt. Erhalten in einem Stiche des Agostino Veneziano 1516, mit dem Andrea nicht zufrieden war (Bartsch 40) (s. S. 46, Abb. 27).
Zeichnung: Uffizien, Nr. 307 (Abb. 107).

86 — Porträt des Dauphin. Gemalt 1518 in Paris.

87 — Hieronymus. Für die Königin-Mutter von Frankreich.

Zeichnungen.

(B) = Berenson, Drawings of florentine painters. [Br] = Braun, Photographie. [Ph] = Photographie Philpot, Florenz. [Al] = Reproduktion Alinari. [Brg] = Brogi, Florenz. Kr = Kreide. R = Rötel.

Florenz, Uffizien:

34 (B 57) Kopf eines Jünglings. Feder. 9,5 × 8.

270 Frauenkopf im Profil nach rechts. Zu Annunziatafresko Nr. 5. Kr. 26,5 × 16,5 (s. S. 124, Abb. 102).

272 Putto zum Frühbild in Dresden (Nr. 76). [Ph 71.] Kr. 18 × 11,5.

273 (B 58) Gabriel auf der frühen Verkündigung im Pitti (124). [Br. 405, Brg.] R. 34,5 × 29,5.

280 Kinderkopf zum Pittibild (Nr. 62). R.

282 (B 61) Studie zu dem Mann links auf dem Tanz der Salome. Rücks.: Halbfiguren eines Mannes. [Ph 72.] R. 24 × 17.

284 Aktstudie, Mann sich ausziehend, zum Fresko Nr. 1 in der Annunziata. [Ph 218] (s. S. 124, Abb. 103. Kr. 26,5 × 17.

288 (B 62) Rückenfigur zu Michael auf dem Akademiebild der vier Heiligen Nr. 76. R. 26 × 18,5.

289 (B 63) Kopfstudie in Profil zu dem zweiten Jünger von links auf dem Abendmahl von S. Salvi. [Ph 2417, Al 249.] Kr. 22 × 18.

291 (B 64) Stehendes Kind zu dem Bild in Madrid (Nr. 388). R. 25 × 16,5.

292 (B 65) Facekopf des dritten Jüngers von links auf dem Abendmahl [Ph 2490.] Kr. 25 × 16,5.

293 (B 66) Händestudien zu dem heil. Gualbert und Fedele auf dem Bild im Pitti (Nr. 123). Rücks.: Heil. Fedele. R. 28 × 20.

299 Profilkopf einer Frau nach rechts zur Madonna auf dem Bild im Pitti (Nr. 62). R.

302 (B 69) Aktstudie zur Madonna der späten Himmelfahrt (191). Rücks.: Studien zum Gewand der Madonna. R. 28 × 20,5.

305 Gewandstudie zu Abraham auf dem Bild in Dresden. Kr.

307 (B 70) Nach links gewandter Mann. Studie zu dem Engel rechts auf der frühen Pietà (s. S. 124, Abb. 107). Rücks.: Gewandstudie [Al 383]. R. 27 × 34.

309 Stehender Akt nach rechts. Hintergrundfigur auf Annunziatafresko Nr. 2. Kr.

310 Stehender Akt nach links: cf. Annunziatafresko Nr. 1. Kr.

312 (B 71) Akt nach links zum Annunziatafresko Nr. 1. R. 39 × 17,5.

313 (B 72) Studie zum Apostel zu äußerst links auf dem Abendmahl. R. 21 × 19.

314 (73) Drei Putten. Rücks.: Zwei Putten. Kinderstudien zu der späten Himmelfahrt. [Ph 2950] (s. S. 126, Abb. 118). R. 27,5 × 20.

315 Studie zur heil. Margareta im Dom zu Pisa. R.

317 Sitzender Mann. Rückenakt. Studie zur Trinità. Rücks.: Gewandstudie zu Johannes auf Arpienmadonna. R. 26,5 × 18.

318 Gewandstudie zu Joseph auf dem Madrider Bild von 1525 (s. S. 125, Abb. 112). Rücks.: Studie zu dem Engel auf dem gleichen Bild. R. 26,5 × 19,5 (s. S. 125, Abb. 113).

319 Studie zum Jüngling auf der Überbringung des Hauptes des Scalzo-Freskos. Rücks.: Hl. Onofrius des Pittibildes Nr. 307. R.

320 (B 74) Studie zu den Händen Johannes des Täufers im Dom zu Pisa. R. 26 × 18.

321 (B 75) Skizze zu der Enthauptung im Scalzo. Kr. 10 × 12.

323 Gewandstudie zur Maria der späten Himmelfahrt. Rücks.: Studie zur Maria (s. S. 127, Abb. 122).

324 Studien zu dem Engel der Madrider Madonna (s. S. 125, Abb. 114). Rücks.: Ebenso. Kr. u. R. 26 × 20,5.

325 (B 76) Mann mit erhobener Rechten und Gewand. Studie zu Apostel der späten Himmelfahrt. Rücks.: Aktstudie zur Madonna. [Al 81] (s. S. 127, Abb. 121). Kr. 40,5 × 17.

326 (B 77) Mann im Profil nach links, die Rechte auf ein langes Schwert stützend; cf. Michael auf dem Vier Heiligen-Bild von 1528. Kr. 28 × 13.

327 Mantelstudie zur Maria der frühen Himmelfahrt. Rücks.: Ebenso (s. S. 127, Abb. 120). Kr. 26 × 19,5.

Florenz, Uffizien:

328 (78) Herabstürzender Verräter zu dem nicht ausgeführten Fresko, auf dem an der Stadtmauer die Verräter der Stadt von Andrea gemalt werden sollten. R. 27×20.
329 (79) Derselbe. R. 24,5×12.
330 (80) Derselbe. R. 24,5×12.
331 Derselbe. Rücks. ebenso.
332 Studie zu Joseph und Kindern auf der heil. Familie im Pitti von 1522. Rücks. ebenso. R.
333 (81) Studie zum Gewand der Salome auf der Überreichung des Hauptes. R. 26×21.
334 Flüchtige Skizze zu dem Zug der Könige. R.
336 (82) Sitzende und stehende Figur zum Abendmahl. R. 19×15.
337 (83) Hände zu Margareta und Agnes in Pisa. R. 20×13,5.
339 (84) Studie nach dem jüngeren Knaben der Laokoongruppe. [Ph.] R. 20×21,5.
340 (85) Sitzender Knabe zur Taufe des Volkes im Scalzo, vielleicht Pontormo. R. 25×23.
626 (86) Kopf in verlorenem Profil nach links, junger Mann hinter dem ersten Magier auf dem Zug der Könige [Br 384, Bg.] R. 19,5×14.
627 (87) Engel der Scalzo-Verkündigung [Bg.] R. 27×14,5 (s. S. 125, Abb. 110).
628 (88) Rechte Hand der Arpienmadonna [Br 386, Brg.] Kr. 27×21.
631 (90) Kopf des Johannes auf der heiligen Familie im Pitti von 1529. Rücks.: Kinderstudie. [Brg 1739.] R. 24,5×18.
632 (91) Kinderkopf der großen Madrider Madonna von 1525 (s. S. 125, Abb. 115). Rücks.: Handstudie. R. 24,5×18.
639 (92) Kopf einer Madonna. [Brg 1735.] R. 19×15,5.
640 (93) Kopf des heil. Bernhard auf dem Akademiebild von 1528. [Br 393.] Rücks.: nackte Halbfigur. Kr. 18×15.
644 (94) Kopf der Magdalena der großen Pietà von 1524. [Br 397, Bg 1736.] R. 21,5×16,5.
647 (95) Sitzende Frau. [Br, Brg.] R. 24×20.
648 (96) Apostelkopf (dritter von rechts) auf der frühen Himmelfahrt. [Br 382, Ph.] R. 23×14.
652 (97) Befehlender Offizier auf der Enthauptung des Johannes im Scalzo. [Br 410.] R. 26×17.
657 (100) Jüngling zu äußerst links auf der Taufe des Volkes im Scalzo. [Br 38, Brg 1917.] Kr. 29×15.
659 (102) Schwertziehender Henker auf der Gefangennahme des Johannes im Scalzo. [Brg.] R. 25×12 (s. S. 124, Abb. 105).
662 Christus. Aktstudie zum Abendmahl. R.
663 Aktstudie zu dem zweiten Jünger rechts, auf dem Abendmahl. R.
664 Verschiedene Figuren, flüchtige Aktstudie. R.
667 Zug der Könige, flüchtige Skizze. R.
669 Männlicher Profilkopf nach links. Studie zu Petrus Martyr der Disputa. [Ph] (s. S. 125, Abb. 106). Kr.
6423 Totenschädel. Studie zu den Dekorationen über den Figurenfresken im Scalzo. 1511 (Abb. 104). R. 20×38.
6424 Gewandstudie zu einer sitzenden Madonna (Berlin oder Pisa?). Rötliches Papier. R. 22×15.
6425 Zweimal der linke Oberschenkel des knienden Onofrius in Berlin. Rücks.: Oberkörper eines stehenden Mannes. Rötliches Papier. R. 21×14.
6431 Linker Arm des Thomas auf der späten Himmelfahrt. Kr. 9,5×15.
6433 Schreitende Figur zum Fresko in Poggio a Cajano.
6444 Madonna und Kind zur Madonna in Berlin. Rücks.: Katharina des Bildes in Berlin. 19×14.
6453 Sitzende Figur im Profil nach rechts. Kr.
6454 Kniende Figur nach rechts, mit breit über das linke Knie gelegtem Mantel. Vielleicht Studie zur Prado-Madonna. Kr. 17×16.
6455 Untergewand zur Madonna Pinti. Kr. 23×25.
14442 Rechter Apostel auf dem Abendmahl. Rücks.: Apostel links von Christus und zwei zusammengelegte Hände. R. 27×20.
14460 Kopie nach einer verlorenen Madonna, wo dem Christkind von Johannes die Erdkugel überreicht wird. Bei Vasari erwähnt, gemalt für Giovanni Borgherini.
14488 Zeichnungen nach Weinbergsparabel-Fresko: Auszahlung des Lohnes.
14306 Schreitender Henker auf der Gefangennahme. Füße. R. 3×5.

Düsseldorf, Akademie:

3155 (B 56) Studien zum heil. Franz der Arpienmadonna (s. Zeitschrift für bildende Kunst. 1900. Juniheft). R. 34×23,5.

Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett:

5133 Slg. A. von Beckerath. Stehender Jüngling. ca. 1517. Kr. 37×17,5.

England:

(B 55) Cerenvester Mr. A. W. Leatham. Jüngling mit Sack zur Visitation im Scalzo. Kr. 27×13.
(B 57) Lockow-Park M. W. Doury-Lowe.

London, British Museum:

5210,33 (B 133) Stehende Rückenfigur und kniender alter Mann, vielleicht Studie zu dem Berliner Bild. R. 28×26.
5210,34 (B 131) Vier Kinder. Studien zur späten Himmelfahrt. R. 25,5×37.
5211,19 (B 135) Esel nach links, zu Abrahams Opfer. R. 17×19.
(B 132) Zwei Putten sich umarmend. R. 20×25.
(B 134) Jüngling auf dem Fresko in Poggio a Cajano. R. 27×17,5.
(B 136) Johannes Arithmatia, Kopf auf der Pietà. Kr. 27×20.

— Sammlung Heseltine:

(B 137) Johannes der Täufer auf der Taufe des Volkes. R. 38,5×29,5.
(B 138) Studie zur Pintimadonna (sehr zweifelhaft). R. 28×18,5.
(B 139) Kinderkopf. Kr. 26,5×21,5.
(B 140) Studien zur Madonna del Sacco. R. 23,5×25.

— **Georg Salting:** (B 141) Kinderstudien zur Himmelfahrt. Rücks.: Frauenakt. R u. Kr. 20×25.
— **Earl of Warwick:** Studie zu Johannes der Pintimadonna.

Mailand, Ambrosiana: Rechte Rückenfigur auf dem Annunziatafresko Nr. 3. [Br 23.]

München, Kupferstich-Kabinett:

Neapel, Galerie: Studien zur heil. Katharina auf Poppimadonna im Pitti Nr. 123. R.

Oxford, Christ-Church-Colleg.: Raffael 130: Kopf der Elisabeth auf dem Pittibild Nr. 81. R.

2210 Mann im Profil nach rechts, die Rechte in die Hüfte gestützt. R. 38×25.
2207 Lesender Mann, von vorn. R. 22×16.

Paris, Louvre:

34 (B 143) Joseph der Saccomadonna. [Br 118.] R. 14,5×15,5 (s. S. 125, Abb. 116).
36 (B 144) Fußstudien. [Giraudon 32.] R. 28×22.
37 (B 145) Schreibender Zacharias zur Geburt im Scalzo. [Br 120.] Kr. 24,5×15 (s. S. 126, Abb. 119).
38 (B 146) Mann im Profil nach links, zu der Figur rechts auf dem Tanz der Salome im Scalzo. Kr. 29×17,5 (s. S. 125, Abb. 109).
39 (B 147) Händestudien. R. 16,5×15.
40 (B 148) Jüngling in Poggio a Cajano. R. 33×26.
41 (B 149) Mann nach rechts. [Br 126.] R. 19,5×15,5.
42 (B 150) Kopf der Madonna in Coll. Wallace. [Br 127.] R. 24,5×19,5 (s. S. 124, Abb. 108).
45 (B 151) Aktstudie zum Annunziatafresko Nr. 1. [Br 124.] R. 39,5×20.
46 (B 152) Kopf eines alten Mannes. [Br 131.] Rücks.: Kniender Mann. Studie zu dem Fresko in Poggio a Cajano. R. 19,5×15.
48 (B 153) Kind die Hände faltend. Studie zu der frühen Himmelfahrt. [Br 130.] R. 18,5×13,5.
49 (B 154) Händestudien. [Br 129.] R.
50 (B 155) Leichnam Christi auf der Pietà von 1524. [Br 128.] R. 19×25 (s. S. 125, Abb. 111).
52 (B 157) Kinderkopf der Caritas im Louvre. [Br 125.] R.
Männerkopf im Profil nach links zum Alten auf dem Annunziatafresko Nr. 5 zu äußerst rechts (Andrea della Robbia). [Br 136.] R. 23×18.
78 (B 158) Männerkopf im Profil nach links. R. 13,5×16,5.
[Giraudon 36.] Studien zu dem Hund auf dem Fresko in Poggio a Cajano. R. 18×23,5.

— Exposition des Beaux-Arts:

(B 159) Kopf der Katharina auf dem Berliner Bild. [Br 87.] R. 23×17,5 (s. S. 124, Abb. 117).

Wien, Albertina:

39 (B 160) Studie zu dem Kopf der Maria auf der Pietà von 1524. R. 12,5×14.

Literatur.

Berenson, Drawings of florentine painters. London 1903.

Biadi, Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto. Florenz 1829.

Burckhardt-Bode, Cicerone. IX. Aufl. 1904.

Guiness, H., Andrea del Sarto. London 1899.

Reumont, Alfred. Andrea del Sarto. Leipzig 1835.

Vasari, Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. (Ausgabe Milenesi. Bd V.) Deutsche Übersetzung: Herausgegeben von Jeschke, Gottschewski und Gronau. Bd. VI von Gronau. Straßburg 1906.

Verzeichnis der Abbildungen.

